

Pietre ignee cadute dal cielo

I monumenti della Grande Guerra

a cura di
Martina Carraro
e Massimiliano Savorra

Ateneo Veneto

I monumenti, i templi, gli ossari e i sacrari costruiti in Veneto, in Trentino e nel Friuli Venezia Giulia, per ricordare i caduti della Grande Guerra costituiscono uno straordinario patrimonio per la storia, la società e la cultura italiana. Veri e propri luoghi della memoria collettiva che hanno segnato l'immaginario degli italiani. Le parole di Gabriele D'Annunzio – «Pietre ignee cadute dal cielo» – pronunciate nel 1921 offrono l'opportunità per riflettere sulla quantità e la qualità delle opere costruite – alcuni autentici «capolavori emotivi» – e di mostrare i progetti e i disegni di numerosi architetti coinvolti nei teatri di guerra e nei cantieri di innumerevoli città italiane.

Un momento per tornare a riflettere anche sulla storia nazionale e sulla costruzione dell'identità europea: il 2014, anno del centesimo anniversario dello scoppio della Grande Guerra, diviene così l'occasione per valorizzare opere eccezionali dal punto di vista architettonico, scultoreo e paesaggistico.

In copertina

Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte,
Progetto per il monumento al fante,
San Michele al Carso, II concorso, 1921
Veduta d'insieme dal lato di Gorizia (dettaglio)
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti,
per gentile concessione

PIETRE IGNEE CADUTE DAL CIELO

I monumenti della Grande Guerra

a cura di

Martina Carraro

e *Massimiliano Savorra*

introduzione di *Guido Zucconi*

Ateneo Veneto



ATENEIO VENETO

I Università luav
- - - di Venezia
U
- - -
A
- - -
V



REGIONE DEL VENETO



Comitato Regionale Veneto
Centenario Grande Guerra

Con il Patrocinio del Comitato
Regionale Veneto per le Celebrazioni
del Centenario della Grande Guerra

PIETRE IGNEE CADUTE DAL CIELO.
I MONUMENTI DELLA GRANDE
GUERRA

Università Iuav di Venezia
Sistema Bibliotecario e Documentale,
Archivio Progetti
12 novembre – 12 dicembre 2014

Mostra a cura di
Martina Carraro e Massimiliano Savorra

Enti Promotori
Università Iuav di Venezia, Archivio
Progetti
Ateneo Veneto
Regione Veneto

Comitato Scientifico della mostra
Martina Carraro, Università Iuav
di Venezia
Riccardo Domenichini, Università Iuav
di Venezia, Archivio Progetti
Serena Maffioletti, Università Iuav
di Venezia, Archivio Progetti
Daniele Pisani, Università Iuav
di Venezia
Massimiliano Savorra, Università
del Molise
Anna Tonicello, Università Iuav
di Venezia
Guido Zucconi, Università Iuav
di Venezia/ Ateneo Veneto

Coordinamento e organizzazione mostra
Lorena Manesso, Università Iuav
di Venezia, Archivio Progetti

Progetto di allestimento
Martina Carraro con la collaborazione
dell'Università Iuav di Venezia,
Archivio Progetti

Materiali in mostra
Venezia, Università Iuav di Venezia,
Archivio Progetti
Milano, Collezioni private (famiglia
Griffini)
Fotografie di Teresa Cos

Cura editoriale
Marina Niero

Progetto grafico, impaginazione e editing
Omar Salani Favaro

Fotografie della terza sezione nel catalogo
Teresa Cos

Ufficio Stampa della mostra
Servizio Comunicazione e Immagine,
Università Iuav di Venezia

La comunità scientifica dell'Università
Iuav di Venezia e l'Archivio Progetti
sentitamente ringraziano gli eredi
di Enrico Agostino Griffini.



ATENEIO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
202° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 041.5224459; fax 041.5200487
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Guido Zucconi
vicepresidente: Giovanni Diaz
segretario accademico: Massimo Ongaro
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Camillo Tonini

© 2014 by Ateneo Veneto
Prima edizione: novembre 2014
ISBN 978-88-89281-10-9

INDICE

- 9 Guido Zucconi, *Introduzione*
- 15 Lisa Bregantin, *Guerra e dopoguerra nel Veneto*
- 25 Massimiliano Savorra, *Da ossari a sacrari.
Il monumento al fante e le retoriche della Grande Guerra*
- 55 Daniele Pisani, *Invasioni monumentali.
La commemorazione dei caduti in Veneto*
- 71 Martina Carraro, *Ai soldati di cielo, di terra e di mare.
Per un catalogo della memoria a Venezia*
- 169 Elenco delle abbreviazioni archivistiche
- 171 Indice dei nomi

Guido Zucconi

INTRODUZIONE

Con il supporto determinante della Regione del Veneto, Università Iuav di Venezia e Ateneo Veneto hanno dato vita a questa mostra collocata nella densa offerta che caratterizza questo avvio di centenario della Grande Guerra. Ad alimentare un quadro che – a livello sia regionale che nazionale – si annuncia molto promettente, pesa ovviamente il ricordo ancora vivo di un conflitto che mobilitò l'intero paese; ma, accanto a questo, forse incide il senso di colpa che ha fatto seguito alle modeste e balbettanti manifestazioni recentemente organizzate per il cento-cinquantenario dell'unità nazionale.

In generale, la maggior parte delle iniziative programmate insiste sulle testimonianze scritte e orali, sui resoconti postumi e contemporanei, facendo in ogni caso convergere l'attenzione sul terribile quinquennio 1914-1918. Incardinata al tema del ricordo, questa nostra esposizione si ritaglia uno spazio specifico, puntando sulla fase che segue la fine del conflitto e concentrandosi sulla materializzazione in pietra di una possibile memoria collettiva.

Al centro del nostro interesse vi sono quindi i monumenti che, nell'arco di un ventennio, acquistano diverse configurazioni: dal piccolo cippo fino al sacrario monumentale, passando per il parco delle rimembranze. Accanto alle proposte architettoniche per alcuni grandi concorsi nazionali – come il monumento al fante –, sono qui esposti altri progetti che ci consentono un'ampia riflessione attorno al tema della memoria in pietra. Di questi, soltanto una parte sarà poi realizzata, mentre la maggior parte rimarrà sulla carta. In entrambi i casi si tratta di opere significative da molti punti di vista: simbolico e scultoreo, architettonico e paesaggistico.

La ricorrenza del centenario ci offre dunque l'occasione per approfondire e fare conoscere un insieme di manufatti celebrativi di diversa dimensione e di differente caratura: sacrari monumentali e *war memorials*, templi-ossario e templi votivi, per parlare soltanto di alcune tra le tante forme assunte dalla memoria della guerra mondiale, dopo la sua conclusione.

Oggi, in fondo, a ricordare le tappe fondamentali della nostra storia nazionale, ci restano pochissime festività: nemmeno il 4 novembre è più ricordato nei calendari laici, vittima di una falcidia che qualche decennio fa fece strage di molte ricorrenze. In compenso però, possediamo una cospicua serie di testimonianze realizzate dopo il 1918. Specialmente nel-

le regioni nord-orientali d'Italia, più prossime al fronte bellico, possiamo infatti contare su un notevole patrimonio costruito a ricordo dei massacri avvenuti durante la Grande Guerra: con il Trentino e il Friuli Venezia Giulia, il Veneto offre un punto privilegiato di osservazione per chi voglia leggere un capitolo fondamentale della storia, della società e della cultura italiane.

In altre parole, questi veri e propri luoghi della memoria collettiva hanno finito per segnare l'immaginario degli italiani. «Pietre ignee cadute dal cielo»: queste parole, pronunciate nel 1921 da Gabriele D'Annunzio, ci offrono l'opportunità per riflettere sulla quantità e la qualità delle opere costruite, per comprenderne il peso che ebbero nelle coscienze non soltanto dei reduci. Ricordiamo che in Italia si volle dare un doppio significato al monumento che doveva rappresentare sia il sacrificio dei caduti in guerra, sia un episodio fondamentale nel processo di unificazione nazionale.

Mai, nel recente passato, era stato così ampio l'impegno delle istituzioni per ricordare il sacrificio dei caduti; nella breve storia del Regno d'Italia, altri momenti di celebrazione patriottica avevano coinvolto soltanto una porzione della comunità e del territorio nazionali. A differenza di altre fasi commemorative, ora non vi è angolo del paese che non sia chiamato a ricordare una parte degli oltre 500.000 morti per la patria.

Pur nella sua dimensione ridotta, i curatori della mostra hanno cercato di fornirci un saggio significativo di questo grande sforzo, mostrando i progetti di alcuni architetti coinvolti nei teatri di guerra e nei cantieri di molte città italiane. Questo vale specialmente per il Triveneto ove – come abbiamo detto –, accanto a sacrari che caratterizzano ogni città d'Italia, vi sono i monumenti realizzati accanto ai teatri di guerra e alla linea del fronte creatosi dopo il novembre 1917.

Al centro della mostra sono i progetti redatti da alcuni architetti e scultori soprattutto veneti, romani e lombardi: Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte, Eugenio Baroni, Alessandro Limongelli, Guido Cirilli, Giuseppe Mancini, Giuseppe Torres, Ferruccio Chemello, Giannino Castiglioni, Giovanni Greppi, Ghino Venturi. Accanto ai disegni, compare una sequenza di fotografie di luoghi deputati alla memoria dei caduti. Gran parte dei materiali sono custoditi presso l'Archivio Progetti dello Iuav, altri provengono da collezioni private e dagli eredi stessi.

Attraverso i progetti di questi architetti, si è cercato di ricostruire alcuni passaggi fondamentali che accompagnano – dopo il 1918 – il ricordo dei caduti in guerra e la loro materializzazione in pietra. C'è una prima fase, da noi denominata «la costruzione del rito della memoria», che va dalla fine della guerra fino all'inizio degli anni venti: il periodo è ben esemplificato da alcuni grandi concorsi nazionali, come il monumento al fante e da altri

episodi che ci permettono di riflettere attorno alle finalità e alle possibili strategie legate alla memoria.

Nel Veneto in particolare, accanto ai sacrari che caratterizzano ogni città, già si parla anche di realizzare monumenti commemorativi in prossimità dei teatri di guerra e della linea del fronte creatosi dopo il novembre 1917. Ma in tutta Europa, dopo il 1918, emerge un concetto nuovo: la rappresentazione dei caduti non dovrà essere selettiva e legata ai soli teatri di guerra, ma dovrà essere corale e generalizzata. A testimonianza di un sacrificio sostenuto dall'intera comunità nazionale, ogni provincia, ogni comune, ogni frazione dovrà provvedere a realizzare una sua concreta testimonianza.

Questo stesso obiettivo getta le premesse per la realizzazione di un sistema territoriale, capillarmente diffuso secondo una precisa gerarchia di pesi rappresentativi: grandi e visibili complessi monumentali nei capoluoghi di provincia che devono essere connotati da un maggiore grado di visibilità e di riconoscibilità. Questo fenomeno è stato chiamato «la “seconda ondata” monumentale e i templi laici» e va dal 1923 al 1927.

In questa fase, soprattutto nelle città-capoluogo, il monumento ai caduti assume sembianze diverse, associandosi spesso a temi e tipi differenti: dal faro al tempio votivo, dal gruppo scultoreo al santuario suburbano. Quasi ovunque e in particolare nei centri del Triveneto, l'episodio acquista un decisivo rilievo urbanistico collocandosi spesso come nuovo epicentro dell'espansione edilizia.

A questa latitudine, si ritrova spesso un ben riconoscibile legame di continuità con i monumenti costruiti per celebrare le guerre d'indipendenza: vi si può infatti riconoscere quel *mix* di realismo e di astrattismo concettuale che ha caratterizzato i primi cinquant'anni di storia patria. In questo quadro ricompaiono steli, colonne, piramidi, obelischi e cippi sormontati da fanti in armi o da vittorie alate e spesso appoggiate su di una sfera.

Poi mano a mano che si passa ai centri minori, le testimonianze dell'immane contributo di sangue si fanno sempre più modeste, riducendosi spesso a poca cosa: una lapide o un cippo commemorativo, ma non per questo di scarso significato. Nei piccoli comuni italiani, i monumenti ai caduti della prima guerra mondiale finiscono così per perpetuare una tradizione di arte funeraria che coinvolge e dà lavoro a una serie di scultori locali.

Già ai contemporanei, la campagna per la costruzione di monumenti commemorativi appare come un fenomeno incontrollato i cui esiti sembrano ben lontani dagli obiettivi. In una interrogazione parlamentare, il deputato Ettore Janni parla già alla fine del 1918 di «invasione monumentale»¹.

Nel terzo decennio del secolo, la pluralità di soluzioni si accompagna alla compresenza di molti attori e molti temi: comuni, associazioni com-

battentistiche, comitati locali, rappresentanze di categorie impegnati nella costruzione di oggetti dalle forme più o meno monumentali.

Oltre alle lapidi e alle stele sparse negli ottomila comuni d'Italia, vi sono i simboli di carattere nazionale: a Roma si costruiscono i monumenti commemorativi non solo di categorie che hanno pagato un alto tributo alla guerra (i ferrovieri, i vigili del fuoco e i poliziotti), ma anche di altri dipendenti di ministeri. È indubbio che in prossimità dei campi di battaglia, debbano sorgere sacrari e ossari di grande impatto visivo ma quale peso simbolico e commemorativo devono assumere le testimonianze di questi misconosciuti eroi?

Dopo il 1918, la questione appare tanto complessa quanto controversa, specie perché dominata da interessi e da enti non coordinati tra di loro: accanto alla presenza del governo centrale e degli enti locali, assistiamo al sovrapporsi di una serie di comitati e di commissioni nate *ad hoc*. Forti sono poi le interferenze della Chiesa che, nei confronti dello stato, intende ribadire il carattere religioso della memoria ovvero il monopolio del culto dei morti, ivi compresi i caduti per la patria.

Viene da chiedersi se questa fase di grande intensità realizzativa, l'architettura abbia saputo rispondere al bisogno di ricordare in forme monumentali i caduti in guerra. In realtà, non abbiamo elementi per rispondere a questa domanda, perché mancano sia repertori completi, sia una letteratura esauriente. Molto è stato detto e scritto del monumento commemorativo (e degli spazi connessi), soprattutto nel loro valore simbolico e in relazione a una serie di avvenimenti politici come l'avvento del fascismo; a questo proposito, si vedano gli studi di Mario Isnenghi e di Bruno Tobia².

L'interesse andrebbe indirizzato anche all'architettura in quanto tale, per comprenderne tendenze, modelli e scostamenti dagli stessi; su questo terreno spicca uno studio plurimo e sistematico, condotto a suo tempo su Roma e le province del Lazio, da un gruppo di diversi studiosi³. Ci auguriamo che, nei prossimi quattro-cinque anni, si possa assistere a una fioritura di studi in questo campo.

Diverso è il possibile giudizio sul monumento al fante che, alla domanda di rimembranze, avrebbe risposto come uno spettacolare "condensatore"; alla frammentazione, sembrerebbe poi contrapporre un'altra prospettiva basata su pochi e significativi siti, prossimi ai principali teatri di guerra. Doveva infatti sorgere nei pressi di Gorizia, a ricordo della terribile pagina che si consumò sull'altopiano del Carso, forse la più sanguinosa dell'intero fronte italiano; nonostante gli sforzi compiuti all'indomani dell'Armistizio, nonostante la mobilitazione dei migliori architetti, il concorso non darà luogo ad alcuna realizzazione. Se costruito, il monumento al fante avrebbe rappresentato al tempo stesso il grande sacrario situato accanto ai teatri di

guerra e il *memento* in pietra di quella categoria – se così si può dire – che ha pagato il più alto sacrificio in termini di sangue.

Verso la fine del decennio, Mussolini avocherà a sé il compito di ricordare in pietra i caduti in guerra: nel 1927 si procede con l'istituzione della Commissione Faracovi, che darà un senso compiuto all'idea del coordinamento nazionale; in fondo, poco e male aveva funzionato quella «Commissione nazionale per le onoranze ai militari d'Italia e dei paesi alleati morti in guerra» la quale era stata creata nel 1919 sotto la guida dello stesso generale Armando Diaz.

Nel nome della centralizzazione, prende dunque il via quella terza fase che, all'interno della mostra, abbiamo collocato sotto il segno degli «eroi in pietra e marmo»; quest'ultimo capitolo copre il periodo 1927-1939, giungendo fino alle soglie del secondo conflitto mondiale.

Non più parte di un sistema di rappresentazione articolato nelle singole realtà territoriali (o nelle categorie professionali), i monumenti commemorativi si collocano ora nei soli siti delle battaglie o dei grandi massacri, come nel caso del Carso. In questa prospettiva, opposta alla polverizzazione del decennio precedente, nel corso degli anni vedremo sorgere i grandi ossari monumentali di Redipuglia, Monte Grappa e Caporetto, oltre a una serie di altri manufatti tutti concentrati nella parte nord-orientale del paese.

Ritornando alla domanda precedente, potremmo affermare che in questi casi l'architettura ha saputo dare forma al ricordo dei caduti in guerra o, altrimenti detto, è riuscita a rispondere alla domanda per un culto laico dei defunti: veri “capolavori emotivi”, questi grandi manufatti giocano sull'effetto del fuori-scala in un rapporto molto efficace con il panorama che li circonda. Non a caso sono concepiti come bozzetti scultorei da collocarsi, *n'importe-a-quelle-échelle*, nel territorio circostante; sono opera di uno scultore, Giannino Castiglioni, coadiuvato da un architetto, Giovanni Greppi.

Anche in ragione del loro indubbio successo, la fama di questi sacrari monumentali andrà in seguito a oscurare quella dei tanti manufatti costruiti nel corso del decennio precedente, assumendo il ruolo quasi esclusivo di testimoni in pietra della Grande Guerra. Rispetto alla visione appiattita che ne risulta, speriamo di fornire una prospettiva molto più articolata del problema, attraverso i tre nuclei cronologico-tematici intorno ai quali la mostra si struttura.

A questo dovrebbero concorrere non soltanto la serie di disegni, ma anche la sequenza di fotografie che qui presentiamo; pur nella ridotta dimensione dello spazio espositivo, sia gli uni che le altre ci aiutano infatti a ricostruire alcuni passaggi fondamentali che accompagnano – dopo il 1918 – il ricordo dei caduti in guerra e la loro materializzazione in pietra. In misura diversa, tutti dovrebbero contribuire a spiegarci quando, come, dove, per-

ché e da chi furono costruiti alcuni tra i principali monumenti della Grande Guerra

Non sempre ci troviamo di fronte a capolavori (“emotivi” o non); in tutti i casi abbiamo l’occasione di riflettere attorno a un capitolo decisivo per la storia nazionale e per valorizzare un patrimonio spesso misconosciuto. In questo modo, a cento anni di distanza dallo scoppio del conflitto mondiale, possiamo dare un piccolissimo contributo all’eterno cantiere dell’identità italiana e ora (dopo settant’anni di pace) anche alla costruzione di un senso comune europeo.

¹ Cfr. ETTORE JANNI, *L’invasione monumentale*, «Emporium», XLVIII (1918), 288, p. 249.

² Si veda di MARIO ISNENGHI, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996; Id., *Il mito della Grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2010; Id., *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2014. Si veda di BRUNO TOBIA, *Una patria per gli italiani: spazi, itinerari, monumenti nell’Italia unita, 1870-1900*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Id., *L’Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998; Id., “Salve o popolo di eroi”. *La monumentalità fascista nelle fotografie dell’Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

³ *La memoria perduta. Monumenti ai caduti della Grande guerra a Roma e nel Lazio*, a cura di Vittorio Vidotto, Bruno Tobia, Catherine Brice, Roma, Nuova Argos, 1998.

Lisa Bregantin

GUERRA E DOPOGUERRA NEL VENETO

Nel 1914 quando scoppia la Grande Guerra europea il Veneto si trova a essere in una posizione particolare. Apparentemente confinante con uno stato alleato, è in realtà una regione in bilico tra le mai sopite aspirazioni del proprio paese per quelle che, con sempre più forza, vengono chiamate terre irredente, e una trattativa diplomatica tra Italia e Austria-Ungheria velleitaria. Mai l'Impero avrebbe ceduto il Trentino con il rischio di innescare una catena di richieste, soprattutto rumene, nei confronti di territori della duplice monarchia che avrebbero portato alla disintegrazione della compagine imperiale¹. Così la regione di confine che allora non aveva tra i suoi territori le zone alpine abitate da italo-foni diventa una terra infuocata di irredentismo. Tra Padova e Venezia numerose sono le dimostrazioni di piazza pro e contro la guerra²; comizi infuocati tra i quali si distinguono quelli dell'irredento Cesare Battisti³.

Mesi intensi quelli che separano l'Italia dal patto di Londra e il Veneto dal diventare il fronte di guerra italiano, il suo territorio una vera e propria regione militare⁴.

La segretezza del Patto di Londra porterà a un cambiamento velocissimo dei piani militari dello Stato maggiore e naturalmente un netto ritardo della mobilitazione che sarà completata solo nel mese di luglio del 1915, quando la guerra contro l'Impero aveva già fatto iniziare il conto delle battaglie sull'Isonzo⁵.

Verona è uno dei più grandi centri di smistamento per il fronte e di addestramento; scrive così un soldato di Cavallino Tre Porti che vi giunge nel 1916:

Verona 16 luglio 1916

Cara moglie

Ora sono arrivato nella posizione dove siamo destinati per imparare le istruzioni. Cara moglie il villaggio lo abbiamo fatto benissimo e stiamo tutti bene di salute [...]. Non credevo mai di essere partito da Venezia, ora siamo partiti alle 7.40 di tale giornata 87 – la mia abitazione provvisoria siamo in caserma San Pietro Castello di Verona, siamo alti circa cento metri⁶.

Ma anche Padova e Treviso, sedi di distretto, mobilitano i loro reggimenti il 57° e il 58° per Padova, il 55° e il 56° per Treviso⁷. Il 55° sarà ricordato per numerosi episodi di valore all'interno dell'ancora più famosa III Armata comandata dal Duca d'Aosta⁸.

Il 57° e il 58° erano già stati impegnati in Libia e molti dei loro soldati venivano appunto dalla guerra coloniale appena conclusa dall'Italia contro l'Impero ottomano⁹.

Il Veneto in una manciata di mesi si trova così a essere fronte e retrovia insieme, una terra importantissima che fornirà anche un elevato numero di soldati¹⁰. Soldati che vivranno al fronte l'esperienza più totalizzante della loro vita.

Certo se prendiamo la regione di allora, il fronte veneto è in qualche modo anche quello carsico; tuttavia nella nostra percezione più moderna per noi il fronte è principalmente quello degli Altipiani e del dopo Caporetto con il Piave e il Grappa. Anche il Pasubio, con la sua guerra di mine, è un'immagine non così secondaria nella nostra memoria comune¹¹.

Dal forte Verena, sull'altopiano di Asiago, è stato sparato il primo colpo di cannone delle ostilità. Fronte importante quello degli Altipiani, non tanto perché oggetto di grandi offensive, almeno all'inizio, quanto piuttosto perché nella conformazione dello schieramento italiano esso si presentava come una grande sacca tra le posizioni più avanzate sul Carso, sull'Isonzo e a nord sul fronte alpino, che andava direttamente a lambire la pianura padana. E infatti è qui che colpirà la prima grande offensiva dell'Impero, quando nel maggio del 1916 scatenerà la cosiddetta "Spedizione punitiva"¹². Se togliamo la battaglia dell'Ortigara del 1917, che fonderà il mito degli alpini, Asiago e l'Altopiano sono più che altro il sunto della guerra del 1916. Saliranno sui suoi monti tra gli altri Lussu, i fratelli Stuparich, Monelli, autori di memorie tra le più intense del conflitto¹³. Impareggiabili le parole di Giani Stuparich quando racconta dell'ultima difesa del Cengio:

Sotto gli alberi si sussurrava: le compagnie alla nostra sinistra distrutte, morto il tenente colonnello che comandava il battaglione, morti tanti ufficiali che tutti conoscevano, ciò che restava del reggimento era sulla cima del Cengio.

La sensazione che avevamo era precisa e tragica. In pochi giorni la nostra brigata era stata ridotta all'estrema difesa. Quel paesaggio idillico, di pascoli freschi e di boschi profumati, aperto ai mutamenti del cielo primaverile, accoglieva la nostra angoscia come una madre forte, che cerchi conservare il volto sereno. Ma quale pianto negli acquazzoni improvvisi, quale inconsolabile tristezza nei brevi silenzi della battaglia, quando s'udiva, lontano e nascosto il lamento del cuculo. Terra nostra che il nemico invadeva e copriva di ferro e di fuoco; ultimo baluardo che dovevamo difendere, perché egli non dilagasse giù per la dolce pianura vicentina¹⁴.

Dopo Caporetto naturalmente ci saranno il Piave e il Grappa a catalizzare le attenzioni e le ansie di allora e le memorie di oggi.

Da questo momento però troviamo anche la guerra letteralmente in "casa", con mezza regione invasa "di qua e di là del Piave"¹⁵, con un'ondata di profughi mai sperimentata prima¹⁶ e tre città capoluogo di provincia

sotto le bombe: Treviso, Padova e Venezia¹⁷. Quest'ultima in realtà sotto le bombe c'è dal primo giorno di guerra, qui tra l'altro si sperimenta un sistema di difesa antiaerea, certo rudimentale, ma che prefigura in qualche modo la futura potenza di quest'arma¹⁸. Venezia è però in questo momento il simbolo della resistenza sulla linea del Piave, è per salvare questa piazza che Cadorna si attesta sulle rive di questo fiume come limite invalicabile della ritirata: "o il Piave o morte", come si trovava scritto sui muri diroccati delle case investite dalla guerra.

In questo momento non solo tutta la regione è fronte e immediata retrovia ma di qui passano il re – prima a Padova, poi ad Abano Terme, ma si sposterà anche in paesi di cui in pochi conoscono l'esistenza, come Saonara e Piove di Sacco, entrambi in provincia di Padova¹⁹ –; D'Annunzio poi eleggerà Venezia come propria sede per tutta la durata del conflitto²⁰; mentre per tutto il Veneto passano e ripassano truppe inglesi e francesi che, se nei piccoli paesi dove si sono stanziati per brevi periodi il ricordo della loro presenza si è pian piano dissolto nel tempo²¹, al fronte hanno però lasciato molti uomini oggi ricordati in svariati cimiteri – inglesi – e nel sacrario di Pederobba – francesi –²².

E intanto i civili soffrono la fame, faticano a portare avanti le attività quotidiane, tutti sono in guerra in Veneto²³.

Forse oggi, guardando quello che resta di forti e trincee e le massicce e ordinate schiere dei sacrari monumentali, non è del tutto evidente cosa poteva essere il Veneto in quei giorni di cent'anni fa. Un pullulio di uomini, mezzi, animali, bombe, profughi, re, stranieri, campi, contadini e più avanti il Piave, il Grappa, gli Altipiani, il Pasubio..., i soldati; insomma l'Italia e più in una regione. Tutto si concentrava qui.

Un concentrato di storia di cui oggi tocchiamo con mano pochissimi segni; al di là dei luoghi evocativi, noti quasi a tutti, quello che ancora entra nella nostra vita sono lapidi e monumenti ai caduti, ma anche targhe commemorative a memoria di personaggi illustri, cippi a ricordo di un evento scomparso dalla memoria e in lotta con la gramigna.

Più o meno è questo quello che vediamo oggi, ma da dove viene? Perché questi ricordi marmorei occupano piazze e palazzi?

Per capire il perché ancora oggi vediamo questi segni tangibili della guerra è necessario spostare la nostra concentrazione fisicamente nelle trincee che percorrevano questa terra, è qui infatti che ha luogo il ricordo.

Fin da subito la guerra di trincea ha dato a chi la combatteva la sensazione di un'impresa epica. Resistere alla vita di trincea, agli assalti, condividere lo spazio con la morte; percepire il paese in cui si abita, dare un senso al sacrificio richiesto, o più semplicemente sperare di restare vivi, crea un senso di comunità che esalta l'eccezionalità del momento. Dopo Caporetto, quando

tutto sembrava perduto, il fronte era diventato il Luogo, l'Assoluto, l'unico posto in cui si potevano decidere le sorti di ogni singola famiglia. Per la prima volta nella storia le sorti di un paese non si decidevano nei grandi saloni affrescati, con strette di mano e firme, quelle sarebbero venute solo dopo, ma piuttosto dentro il fango delle trincee sul Piave, nel sistema di gallerie sul Grappa e in alto dove era difficile portare il fiato e si sono portati i cannoni. Ecco che chi c'era per la prima volta, indipendentemente dalla classe sociale e dal grado di istruzione, è diventato in qualche modo l'eroe del paese; un eroe normale, magari non bello e alto, ma ferito e sporco; un eroe che era diventato testimone e custode di altri eroi sepolti nei campi di battaglia. È questa comunità del fronte, fatta di vivi e morti, che decide di ricordare se stessa. Ogni tomba, ogni cimitero è un piccolo monumento; ogni cippo che contrassegnava il passaggio di una brigata è un puntello della memoria, memoria di quella comunità. Quando il 3 novembre 1918 a villa Giusti presso Padova²⁴, viene firmato l'armistizio e si aggiunge la vittoria alla guerra già epica, quei ricordi pian piano scemano verso l'interno. Un po' li portano i soldati, ma non sono condivisibili, – chi può capire? – un po' li cercano e li inventano chi in guerra non c'è stato.

Il grande problema di allora era proprio quello di dare un senso e una visibilità a un mare di lutti che aveva investito tutte le famiglie italiane; ma in Veneto, in qualità di regione al fronte, si percepisce in modo particolare, non solo per la percentuale di morti tra i soldati di qui²⁵, ma perché la distruzione ha colpito paesi, case e famiglie. Per capire possiamo riandare alle pagine di Rigoni Stern, paesi non più uguali, luoghi mutati, quasi irriconoscibili:

Alla salita del Mutarhust una profonda trincea tagliava la strada e per passarla erano stati posati dei tronchi, dopo circa mezzo chilometro ce n'era un'altra; alla Luka, l'apertura del bosco che si apriva come una finestra sui prati e le contrade, il groviglio dei reticolati, dei cavalli di frisia e dei gabbioni aveva un varco aperto verso la conca. Ma quando giunse sulle alture del Klama rimase impietrito: niente più era rimasto di quanto aveva nel ricordo e che aveva conservato per tanti mesi nella nostalgia dell'anima: non erba, non prati, non case, né orti, né il campanile con la chiesa; nemmeno i boschi dietro la sua casa e il monte lassù i alto era tutto nudo giallo e bianco. L'insieme sembrava la nudità della terra dilaniata, lo scheletro consumato²⁶.

Chi ritorna trova anche un paesaggio percorso da uomini scomparsi, non più vivi, mai visti né conosciuti che hanno popolato i loro luoghi, i loro monti. Anche il Grappa non ha più pascoli o fiori, solo uomini che non ci sono più:

Dietro al mansueto animale, addossati come si accatasta la legna per l'inverno, ci sono migliaia di elmetti, italiani e austriaci. Una montagna. «Vistu che i gà potà via calcosa?» mi dice Moro, accennando all'enorme cumulo. «Ma se i xe qua!» protesto, non capendo. «I ga descargà quel che jera de soto ai elmet». Ca-

pisco cosa vuol dire. Mi prende un senso di scoramento profondo, una nausea di fronte a tutta quella morte che fiorisce ovunque mi volti²⁷.

Questo è il Veneto in cui si accolgono i soldati che tornano dal fronte, che allo stesso tempo è il fronte da cui tornano, per molti uomini non c'è molta differenza. Differenza c'è per i profughi, per loro sì, luoghi diversi lontani dai ricordi nei quali si deve dare un senso a morte e distruzione. La vittoria aiuta, il senso dell'impresa compiuta anche; le parole del proclama di Diaz si può ben pensare che in quei momenti non fossero di sola retorica,²⁸ e poi la pace tanto attesa. Scrive Comisso, quando appresa la firma dell'armistizio, gli ufficiali si trovano alla mensa a festeggiare:

Uno disse di leggere il bollettino alle truppe accampate di fuori. Lo stesso ufficiale si fece sulla porta e gridò nel buio: «Truppe della cinquantesima Divisione, attente che vi devo dare una notizia che vi interessa». «Sì, avanti», qualcuno rispose. L'ufficiale vi metteva tutta la sua voce, urlava le parole e quando finì, un grido solo riecheggiò da ogni parte nella valle e prima radi, poi fitti, incominciarono gli spari e i fuochi si moltiplicarono con vampate di balistite. Noi si rideva, eravamo come ubriachi e veramente si beveva con avidità il vino lasciato dal nemico. [...] Avvicinandomi alla pianura, si sentiva tra le colline e il Grappa un suono di campane che proveniva da tutti i paesi che ancora avevano in piedi il loro campanile. Un suono vasto, fuso, come un fremito dell'aria suscitato da un vento incessante²⁹.

Dopo il suono delle campane, quando delle trincee si riappropria la vita civile, qualcosa ancora serve per cercare di ricostituire un legame tra la guerra del fronte e quella vissuta a casa. Parte di questo divario è colmato proprio dai monumenti ai caduti. Invisi a molti combattenti³⁰, sono in quegli anni di lutto collettivo le uniche tombe dove piangere i propri cari. Il fronte così vicino e allo stesso tempo lontano non è accessibile; i cimiteri a esso adiacenti non sono frequentabili, se non pochissimi³¹; in molti non vi ci si può recare perché distrutti dalla furia della battaglia; non tutte le tombe sono identificate; ed ecco che il monumento, soprattutto nelle piazze dei piccoli paesi, se da un lato esalta il sacrificio della comunità dall'altro accoglie il dolore delle madri e delle spose. Se scorriamo le pagine di cronaca locale dei quotidiani veneti di allora possiamo vedere come non passi giorno senza la notizia di un'inaugurazione di un monumento o di una lapide.

La storia di un piccolo paese della provincia di Padova, Pontelongo, a questo proposito è abbastanza paradigmatica.

La giunta comunale decide per l'erezione di un ricordo marmoreo già nel 1918, appena concluso il conflitto; lancia un bando, vinto dall'artista piovese Rocco Mozzato e nel 1919 si inizia la raccolta dei fondi necessari. Il monumento sarà inaugurato il 19 novembre 1922 con un'orazione di Emi-

lio Bodrero³². Ma quello che dà la dimensione dell'evento sono piuttosto le presenze a questa inaugurazione:

Alle 10 apre il corteo una squadra di «camicie nere»; segue la Banda [...]. Poi gli altri fascisti, gli orfani, le madri e le vedove dei caduti, un plotone di carabinieri, ed uno del 58° fanteria, i mutilati guerra, una rappresentanza della Lega navale con la bandiera; una dell'Unione marinara, una delle Associazioni arditi e legionari fiumani col gagliardetto e col gagliardetto di guerra del 5° reparto d'assalto. Infine tutte le autorità cittadine e provinciali, le Associazioni e le Scuole³³.

Da queste poche righe che descrivono la composizione del corteo inaugurale, possiamo subito osservare come siano due, le dimensioni su cui questi primi monumenti sorgono: quella del lutto e quella della nuova politica. Infatti l'idea liberale della giunta comunale che ha stanziato parte dei fondi per l'erezione del monumento pontelongo «Ai caduti per la più grande Italia»³⁴, in qualche modo è già svanita e le autorità cittadine sono in fondo al corteo.

Avanti a tutti stanno i nuovi soggetti politici le camicie nere e subito dopo gli unici soggetti che ancora per qualche anno contenderanno la ribalta a questi nelle piazze attorno ai monumenti, il popolo in lutto. Persino i soldati, i militari artefici della vittoria, sono in secondo piano.

Dunque camicie nere e donne in gramaglie, ecco le due dimensioni temporali ed emozionali che, all'inizio degli anni venti ruotano attorno ai monumenti come quello di Pontelongo. Cenotafi senza corpi dove piangere il proprio lutto da un lato, e viatico politico dall'altro.

Fino alla fine del decennio saranno questi i protagonisti delle inaugurazioni e delle cerimonie per la vittoria. Fino a questo momento anche le raffigurazioni scultoree ricorderanno il lutto, magari un lutto glorioso, come quello della scultura alla base del monumento di Pontelongo, ma sempre un lutto. Poi pian piano donne in nero, soldati scolpiti o soldati mutilati, lasceranno il posto a una visione più algida della vittoria. Una vittoria atemporale portata sulle ali delle nuove aquile imperiali piuttosto che dal basso fango delle trincee³⁵.

Il primo dopoguerra in Italia e in Veneto sarà brevissimo, e complesso³⁶; scosso da agitazioni politiche e sociali, guidato da una serie di governi che non hanno saputo prendersi a carico il peso della vittoria dopo averla ottenuta, l'unica forma in cui sembravano riunirsi le anime del paese sembra proprio quella del lutto, non la celebrazione degli eroi caduti, ma del lutto puro e semplice, come dimostrerà l'ultima grande celebrazione patriottica dell'Italia liberale: il viaggio e l'inumazione del Milite Ignoto nel 1921³⁷.

E tuttavia proprio in Veneto esiste un'alternativa alla memoria di piazza, alla memoria civile rappresentata dai monumenti ai caduti; in Veneto c'è il fronte. Lo smantellamento e la bonifica delle trincee e dei campi di battaglia

impone infatti una riflessione urgente sul da farsi. Per molti dei combattenti quei luoghi sono così importanti da essere considerati monumenti essi stessi e perciò impensabile sarebbe l'idea di smantellarli completamente. D'altra parte però la necessità legittima di non destinare zone così ampie alla museificazione impone, soprattutto nelle zone di pianura – il Piave –; ma anche quelle destinate al pascolo – Altipiano –; di restringere al minimo la conservazione e di riappropriarsi velocemente del resto³⁸.

Una sorta di compromesso verrà adottato con l'istituzione delle "zone sacre". Il decreto che ufficializzerà le "zone monumentali", – così si deciderà di chiamarle con l'intenzione di depotenziare il precedente aggettivo "sacre" che faceva riferimento alla sacralità dei luoghi in quanto bagnati dal sangue dei soldati – del fronte italiano è del 29 ottobre 1922 e saranno solo quattro: il Pasubio, il Grappa, il Sabotino e il San Michele. Ben due si trovano a tutt'oggi in territorio veneto. Come è noto le zone monumentali individuate sorgono tutte su rilievi, più o meno alti, ma in ogni caso luoghi poco adatti all'agricoltura e, almeno allora poco frequentati dal turismo. L'intento è chiaro, lasciare un pezzo di fronte agli ex combattenti dove ricordare la loro guerra, nella quale c'è spazio per la morte, il fango, la mitraglia, e destinare tutto il resto alla normale riconversione. Anche la motivazione con cui viene spiegata la scelta non riesce a nascondere del tutto l'intento pratico:

Impersona infatti il Pasubio la strenua difesa della fronte tridentina, il Grappa l'incrollabile resistenza della fronte italica tra monti e mare, il Sabotino e il San Michele il calvario dei primi anni della nostra guerra che temprò sull'arida cote del Carso, da Tolmino a Monfalcone, la spada della Piave e di Vittorio Veneto³⁹.

Più che nelle piazze il ricordo di guerra dei combattenti si sviluppa perciò sul vecchio fronte, perno di questa memoria saranno soprattutto i cimiteri, che fino agli anni trenta occuperanno le foto panoramiche, e soprattutto quei luoghi, sempre più oggetto ambito di una vegetazione in ripresa, che solo per chi c'era stato erano pregni di significato. Dalla guerra in avanti questi piccoli posti saranno ricordati con cippi, lapidi, spesso poste da privati o da associazioni⁴⁰.

Lapidi e cippi destinati a venir dimenticati con il trascorrere del tempo e la scomparsa dei testimoni; lo stesso luogo della morte di Carlo Stuparich e della sua tomba in Altipiano, che era stato meta di pellegrinaggio costante prima per Giani Stuparich, poi per i suoi figli, è oggi così sbiadito nella memoria locale da essere sostituito da ipotesi. Lo stesso Giani affida alla sola memoria i luoghi così irrimediabilmente cambiati:

Guardo intorno le grandi linee delle montagne e le valli e i boschi e i cocuzzoli erbosi dolcissimi. Come è avvenuto che tutto il sangue sparso, che gli ultimi respiri degli uomini dietro le siepi, che tante vite perdute non abbiano lasciato traccia? E se non fosse la mia memoria che fa incendiare quel fienile presso i due

cilieggi, che popola quei pietroni di figura d'austriaci e di ungheresi in agguato, che scuote l'aria con sibili e strazi e mucchi di terra sollevati nel fumo delle granate, tutto parrebbe così da secoli tranquillo e sereno, idillico e innocente come in questo momento. Di anno in anno, venendo quassù, ho visto l'Altipiano costellarsi, vicino alle chiese e sotto i boschi, di piccoli cimiteri militari con tante croci tutte eguali; e poi ho visto dissepellire quei morti e portarli nel grande Ossario che ora biancheggia nella conca d'Asiago. Qualche anno dopo ho visto, nei cimiteri abbandonati, pascolare le mucche e, più tardi, crescere le patate⁴¹.

Anche le foto non ingannano, basti vedere quelle scattate tra il 2004 e 2006 da Claudio Rigon sulle tracce dei vecchi cimiteri immortalati in Altipiano da Bonomo negli anni venti⁴². Del monumento alla memoria dei combattenti che voleva essere il fronte non è rimasto che qualche scatto stinto, indistinto quasi quanto i nomi che dovevano essere eterni sulle lapidi dei monumenti.

¹ ALFRED KRAUSS, *Le cause della nostra disfatta*, a cura di Paolo Pozzato e Enrico Pino, Bassano del Grappa, Itinera Progetti, 2014.

² GIULIA SIMONE, *Alfredo Rocco*, Padova, Il Poligrafo, 2013; LUCIANO POMONI, *Il dovere nazionale. I nazionalisti veneziani alla conquista della piazza, 1908-1915*, Padova, Il Poligrafo, 1998; MARIO ISNENGHI, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994.

³ ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Con Cesare Battisti attraverso l'Italia. Agosto 1914-maggio 1915*, Milano, Garzanti, 1945; STEFANO BIGUZZI, *Cesare Battisti*, Torino, UTET, 2008.

⁴ MARCO MONDINI, *Veneto in armi. Tra mito della nazione e piccola patria 1866-1918*, Gorizia, Goriziana, 2002.

⁵ Per un approfondimento sulla mobilitazione: FILIPPO CAPPELLANO, *Cenni sull'evoluzione del reclutamento obbligatorio nell'esercito italiano*, in *Fare il soldato. Storie del reclutamento militare in Italia*, a cura di Nicola Labanca, Milano, Unicopli, 2007, pp. 31-46; PIERLUIGI SCOLÈ, *Esperienze di reclutamento territoriale. Le truppe alpine dalle origini alla Grande guerra (1872-1918)*, in *Fare il soldato. Storie del reclutamento militare in Italia*, a cura di Nicola Labanca, Milano, Unicopli, 2007, pp. 91-108. Per una ricostruzione della Grande Guerra sul fronte italiano: MARIO ISNENGHI, GIORGIO ROCHAT, *La Grande Guerra. 1914-1918*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁶ AGOSTINO TONETTO, *Carissima moglie. Lettere dal fronte della Grande Guerra da Ca' Savio a Caporetto 1916-1917*, a cura di Lisa Bregantin, Padova, Nova Charta, 2007, p. 9.

⁷ A questi si aggiungeranno i reggimenti di mobilitazione rispettivamente il 117° e il 118° per Padova e il 115° e il 116° per Treviso. MINISTERO DELLA GUERRA, STATO MAGGIORE DEL REGIO ESERCITO, UFFICIO STORICO, *Riassunti storici dei corpi e comandi nella guerra 1915-1918*, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1927, V.

⁸ Molta parte dei cimeli del 55° reggimento fanteria e dei reggimenti mobilitati a Treviso è esposta oggi al Museo della III Armata a Padova. Per la storia dei fanti biancoazzurri, questo il colore delle mostrine si veda tra gli altri: ENZO RAFFAELLI, *Quei fanti biancoazzurri. Dalle Tre Cime di Lavaredo agli abissi dell'Adriatico. Con il 55° reggimento fanteria sui campi di battaglia della Grande Guerra*, Treviso, Istit, 2008.

⁹ Per notizie relative alla mobilitazione del 57° e 58° rgt vedi: LISA BREGANTIN, *Polesani alla guerra. I soldati della provincia di Rovigo alla conquista della Libia*, in *Il Polesine nel regno d'Italia. Politica, economia e società dal 1861 alla Grande Guerra*, a cura di Filiberto Agostini, Rovigo, Minelliana,

2012, pp. 381-398. Per una panoramica sulla guerra di Libia il recente: NICOLA LABANCA, *La guerra italiana per la Libia. 1911-1931*, Bologna, Il Mulino, 2012.

¹⁰ Nel grande sforzo collettivo possiamo indicare per il Veneto di allora che su 3.500.000 residenti mobilità 602.000 uomini, pari al 12% dei richiamati complessivi; di questi i caduti sono circa 63.771. PIERLUIGI SCOLÈ, *Il Veneto in armi. La Grande Guerra 1914-1918*, «Notiziario bibliografico della Regione del Veneto», 69 (2014), p. 83.

¹¹ MARIO CEOLA, *Pasubio eroico*, Rovereto, Osiride, 2006 [prima edizione 1939].

¹² 1916 – *La Strafexpedition*, a cura di Vittorio Corà e Paolo Pozzato, Udine, Gaspari, 2003.

¹³ EMILIO LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, Torino, Einaudi, 1990 [prima edizione 1938]; GIANI STUPARICH, *Guerra del '15*, Torino, Einaudi, 1968 [prima edizione 1931]; PAOLO MONELLI, *Le scarpe al sole. Cronaca di gaie e tristi avventure di alpini di muli di vino*, Milano, Libreria Militare, 2008 [prima edizione 1921]; 1915-1918. *La guerra sugli Altipiani. Testimonianze di soldati al fronte*, a cura di Mario Rigoni Stern, Vicenza, Neri Pozza, 2000. Per un efficace sunto della guerra su questo fronte: PAOLO POZZATO, *Luogo fisico e luogo del mito: L'Altopiano nella bufera*, «Notiziario Bibliografico», numero monografico «La Grande Guerra in Veneto», 69 (2014), pp. 31-33.

¹⁴ GIANI STUPARICH, «Una disperata fermezza di morire». *I granatieri verso il Monte Cengio (maggio 1916)*, in 1915-1918. *La guerra sugli Altipiani*, p. 178.

¹⁵ *Al di qua e al di là del Piave. L'ultimo anno della grande guerra*, a cura di Giampiero Berti e Piero del Negro, Milano, Franco Angeli, 2001.

¹⁶ DANIELE CESCIN, *Gli esuli di Caporetto. I profughi in Italia durante la Grande guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

¹⁷ LISA BREGANTIN, MARCO MONDINI, LIVIO FANTINA, *Venezia Treviso e Padova nella Grande Guerra*, Treviso, Istresco, 2008.

¹⁸ MARIO ISNENGHI, *L'Italia del Fascio*, Milano, Giunti, 1996.

¹⁹ GUIDO SOLITRO, *Padova nella Guerra (1915-1918)*, Padova, Libreria editrice Draghi, 1933; *Padova e la Grande guerra. Un percorso sui luoghi storici*, a cura di Emanuele Cenghiaro e Pier Giovanni Zanetti, Padova, Tracciati, 2008.

²⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Diari di Guerra. 1914-1918*, Milano, Mondadori, 2000.

²¹ Abbiamo ad esempio notizia del passaggio di truppe inglesi a Brugine (PD), SIMEONE ZORDAN, *Brugine e Campagnola nel territorio della Saccisica*, Vigorovea, Nuova grafica, 1981.

²² ENZO BOLOGNA, ELVIO PEDERZOLLI, *Guida ai Sacrari della Grande Guerra da Redipuglia a Bligny. 19 itinerari lungo il fronte italiano*, Udine, Gaspari, 2010.

²³ Solo di recente la storiografia si è dedicata allo studio delle realtà di molti paesi letteralmente investiti dalla guerra. Segnaliamo a titolo esemplificativo, DANIELE CESCIN, *Sernaglia nell'anno della fame. Storia e memoria della Grande Guerra*, Comune di Sernaglia della Battaglia, 2008; il lungo studio condotto da Lucio De Botoli, in via di pubblicazione su Montebelluna.

²⁴ GIULIANO LENCI, *Le giornate di Villa Giusti. Storia di un armistizio*, Padova, Il Poligrafo, 1998.

²⁵ È stato calcolato che delle 45.000 famiglie italiane con quattro o più appartenenti sotto le armi, ben 10.576 fossero veneto-friulane. I caduti tra Veneto e Friuli sono oggi stimati a circa 63.771. SCOLÈ, *Il Veneto in armi*, p. 83.

²⁶ MARIO RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, Torino, Einaudi, 1993 [prima edizione 1985], p. 119.

²⁷ PAOLO MALAGUTI, *Sul Grappa dopo la vittoria*, Treviso, Santi Quaranta, 2009, p. 103.

²⁸ Una bella lapide con il bollettino della Vittoria è conservata presso la sede della Federazione di Padova dell'Associazione Nazionale Combattenti e Reduci. Vedi anche SILVIA ZAVA, *Il dovere della memoria. Censimento dei monumenti ai caduti della Grande Guerra a Padova e provincia*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, anno accademico 2011-2012, relatore Nico Stringa, correlatore Stefania Portinari

²⁹ GIOVANNI COMISSO, *Giorni di Guerra*, Milano, Mondadori, 1980 [prima edizione 1930], p. 172.

³⁰ Emblematiche a questo proposito le parole di Bartolini: LUIGI BARTOLINI, *Il ritorno sul Carso*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 56-57.

³¹ LISA BREGANTIN, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Padova, Il Poligrafo, 2010.

³² EAD., *Caduti nell'oblio. I soldati di Pontelongo scomparsi nella Grande Guerra*, Portogruaro, Nuova-dimensione, 2003.

³³ *Omaggio ai morti e omaggio alla Patria*, «Il Veneto», 20-21 novembre 1922.

³⁴ BREGANTIN, *Caduti nell'oblio*, pp. 162-167.

³⁵ Un brevissimo percorso bibliografico, basato sulle uscite più recenti, riguardante i monumenti ai caduti: EAD., *Culto dei caduti e luoghi di riposo nell'arco alpino*, in *La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, a cura di Hermann J.W. Kuprian e Oswald Uberegger, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2006, pp. 383-396; EAD., *Inni per inutili stragi? Monumenti e memorie della prima guerra mondiale*, in *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, Milano, Unicopli, 2007; *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia. Il censimento per le provincie di Brescia, Milano, Monza e Brianza*, a cura di Alberta Cazzani, Udine, Gaspari, 2012; *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di Lutz Klinkhammer, Oliver Janz, Roma, Donzelli, 2008; MARCO MONDINI, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord orientale (1919-1939)*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XL (2006), pp. 273-293; *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, a cura di Nicola Labanca, Milano, Unicopli, 2010.

³⁶ Si veda ANDREA BARAVELLI, *La vittoria smarrita. Legittimità e rappresentazioni della Grande Guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Roma, Carocci, 2006.

³⁷ LORENZO CADEDDU, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Gaspari, 2000; ID., *Alla ricerca del Milite Ignoto. Aquileia, Redipuglia, Altrare della Patria*, Udine, Gaspari, 2011.

³⁸ Per le dinamiche relative a questa discussione vedi: BREGANTIN, *Per non morire mai*.

³⁹ AUSSME, Fondo L-3, Racc. 261, fasc. Cimiteri, Ossari, Monumenti, Stele ecc., *Decreto Legge che dichiara "monumentali" alcune zone, scelte fra le più cospicue per fasti gloria, del teatro di guerra italo-austriaco 1915-1918*, 29 ottobre 1922.

⁴⁰ MARCO BALBI, *La celebrazione dei Caduti "nella" guerra. Un prologo alla monumentalizzazione*, in *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia*, pp. 17-28. Ampia documentazione anche in AUSSME, Fondo L-3, Racc. 261, fasc. Cimiteri, Ossari, Monumenti, Stele ecc.

⁴¹ GIANI STUPARICH, *Sull'Altipiano di Asiago*, in FABIO TODERO, *Carlo e Giani Stuparich. Itinerari della Grande Guerra sulle tracce di due volontari triestini*, Trieste, LINT, 1997, pp. 145-146.

⁴² CLAUDIO RIGON, *Passato presente. 1922-24, 2002-06. Sulle orme di C.D. Bonomo, fotografo: i cimiteri di guerra dell'Altipiano*, Vicenza, Libreria editrice Galla, 2006.

Massimiliano Savorra

DA OSSARI A SACRARI. IL MONUMENTO AL FANTE
E LE RETORICHE DELLA GRANDE GUERRA

Mai la Nazione ebbe più grande cimento, più universale partecipazione, più fondo abisso e più alto vertice.

(RENZO BOCCARDI, *Il monumento al "Fante" sul San Michele*, «L'Alpino», 5 dicembre 1921)

Ritenete che si debba erigere il monumento-ossario sul Monte San Michele o credete sufficiente alla glorificazione del Fante Italiano l'Altare della Patria?

(*Chi domanda la parola?*

Per la gloria del Fante Italiano,

«Il Popolo d'Italia», 26-31 dicembre 1921)

Celebrare o piangere?

Nelle icastiche parole del racconto affidato ai giornali, all'indomani della fine del conflitto mondiale, Federico De Roberto faceva rivivere «nell'orrore della guerra l'orrore della natura»: la rappresentazione dei fanti che marciscono nelle trincee era impietosa.

Non una macchia d'albero, non un filo d'erba tranne che nel fondo delle vallate: lassù un caotico cumulo di rupi e di sassi, l'ossatura della terra messa a nudo, scarificata, dislogata e rotta. Gran parte delle trincee s'eran dovute aprire spaccando il vivo masso, a furia di mine: il monte delle schegge aveva dato il materiale per i muretti e il pietrisco era servito a riempire i sacchi-a-terra. L'acqua mancava del tutto e doveva essere trasportata a schiena di mulo, nelle ghirbe, insieme con i viveri¹.

Negli anni immediatamente successivi alla Grande Guerra l'euforia del ritorno alla pace si trovò così a convivere con il dramma dei milioni di caduti, tanto che alle solenni celebrazioni si affiancarono toccanti commemorazioni, espressione dell'eterna riconoscenza verso il sacrificio dei soldati scomparsi in battaglia². L'Italia fu tra i primi paesi a istituire nel 1919 una ricorrenza, il 4 novembre, per ricordare la Vittoria³, e allo stesso tempo – accanto al pathos delle simboliche e spettacolari parate ufficiali – fin da subito gli italiani sentirono la necessità di rievocare il valore dei giovani militari che avevano perso la vita con la creazione di innumerevoli associazioni di ex combattenti e comitati di parenti delle vittime⁴, auto-costituitisi per elabo-

rare il lutto della morte di massa e per promuovere la costruzione di monumenti nei teatri di guerra e nelle principali piazze delle città⁵.

Peraltro, come è stato da più parti sottolineato, in questa fase l'entusiasmo per la vittoria coesisteva anche con il sentimento di delusione e di rivalsa dei reduci. Va da sé che il contrasto tra esaltazione e condanna della guerra segnò la vicenda – emblematica per la costruzione di ciò che è stato definito il Mito dell'Esperienza della Guerra⁶ – del concorso bandito per ricordare le gesta del semplice fante sul colle di San Michele al Carso.

Come festeggiare la vittoria e al contempo onorare la morte? Celebrare o piangere? In che modo essere orgogliosi della fine di milioni di vite, senza oltraggiarne la memoria? Effettivamente, per la prima grande iniziativa del dopoguerra si ripresentò in maniera amplificata la questione di lunga data – nata oltre mezzo secolo prima, in occasione delle commemorazioni funebri dei caduti nelle battaglie combattute per l'indipendenza nazionale – su quale significato simbolico far assumere a un monumento che prevedesse una sepoltura collettiva: “ossari” o piuttosto “sacrari”? E poi con quali accezioni? Laiche, militari o religiose? Che “senso” fornire ai moderni “martyria” di una carneficina senza precedenti? Quali immagini e linguaggio architettonico erano appropriati per esprimere l'universalità della perdita? Che forme dare ai luoghi in cui unirsi per il raccoglimento?

A differenza delle liturgie del cordoglio post-unitarie (mancanti – come ha scritto Emilio Gentile – di «spirito vitalistico ed esaltante del mito comunitario della rigenerazione e della rinascita attraverso il sacrificio della vita, che era invece tipico del culto dei martiri»)⁸, quelle che si celebrarono negli anni che vanno dalla fine della guerra all'avvento del fascismo furono cruciali per la determinazione di un rito di fede che non fosse solo consolatorio. Il sentimento d'orgoglio, la memoria della sofferenza e l'elaborazione del lutto erano fattori legati, per i sopravvissuti, dalla consapevolezza di essersi sacrificati per una nobile causa⁹.

In un lustro circa si crearono così le condizioni affinché l'idea di monumento-ossario, adeguata a molteplici simbolismi e funzionale anche ai diversi orientamenti politici prefascisti (oltre che alle rigide posizioni militari)¹⁰, si potesse tramutare definitivamente in una concezione sacrale, a servizio delle retoriche del neonato governo mussoliniano che cercò di ottenere il consenso di massa anche sulla guerra, considerata “giusta” e necessaria per la liberazione dell'Italia dallo straniero¹¹. Produrre immagini come compensazione di una mancanza, in risposta al trauma della morte, era del resto lo scopo posto del monumento-ossario in quanto “memoria esternalizzata” della guerra¹². Tale memoria collettiva, nei primi anni venti, fu costantemente nutrita dall'esperienza degli ex combattenti, che si facevano promotori della costruzione di sculture, steli e altari in molte piazze italiane¹³, mentre in seguito venne svezata dalle lusinghe

del regime, che cercò di convincere i sopravvissuti di essere stati protagonisti, nonché artefici, della nuova e vittoriosa stagione nazionale¹⁴.

Prima della vicenda del concorso per il colle di San Michele al Carso, per i monumenti con funzione di ossario da erigere sui luoghi di battaglia – come quelli innalzati per ricordare le guerre d'indipendenza – si fece ricorso a un'eterogeneità tipologica e stilistica, esclusivamente funzionale all'obiettivo di educazione morale e indottrinamento patriottico (basti pensare ai monumenti-ossario di Palestro, di Magenta, di San Martino della Battaglia)¹⁵.

Va ricordato, peraltro, che nel periodo in cui si svolse il concorso, l'esperienza della guerra non fu usata dal potere politico italiano in maniera strumentale, mentre in seguito, nel corso degli anni venti, turbolenti dal punto di vista politico, gli spazi del lutto e della memoria furono occupati dal regime con lo scopo di un indottrinamento di esclusiva fede fascista, seguendo i metodi del progetto dei passati governi liberali – come ha scritto Patrizia Dogliani – «di nazionalizzazione forzata degli italiani»¹⁶. Del resto, come è noto, fu soltanto dopo il 1927, con la nomina del generale Giovanni Faracovi a capo del Commissariato generale per le onoranze ai caduti in guerra¹⁷, che il fascismo si appropriò di uno strumento congeniale all'autorappresentazione e all'esibizione del suo credo¹⁸. Non a caso, fino a quel momento, l'amministrazione centrale dello stato si era astenuta dal governare – almeno esplicitamente – il culto laico dei caduti e aveva dato libero corso alle iniziative avviate da enti locali, da associazioni di veterani e da comitati spontanei, che si erano attivati per promuovere sottoscrizioni e concorsi destinati alla costruzione di monumenti in ogni parte d'Italia¹⁹.

Così, mentre i luoghi delle battaglie tornavano pian piano alla normalità e si procedeva alle fasi di recupero delle salme e del materiale bellico lasciato sui campi, nelle maggiori città si bandivano gare progettuali tra scultori e architetti: rilevanti furono i casi di Roma (1922), Genova (1923), Bologna (1924), Palermo (1924), Milano (1924), ognuno sostenuto da incalzanti battage giornalistici²⁰. Tali occasioni concorsuali – oltre ad aumentare considerevolmente il flusso della “seconda ondata monumentale”, nelle parole di Mario Isnenghi²¹ – contribuirono al processo di fascistizzazione delle masse, che vide la sua apoteosi dopo il 1931 in seguito all'emanazione della legge del 12 giugno sulla *Sistemazione definitiva delle salme dei caduti in guerra*²².

Naturalmente i teatri di guerra del Veneto, del Trentino, del Friuli Venezia Giulia, luoghi del sacrificio oblativo del soldato italiano, furono le località più “frequentate”, e non solo per pellegrinaggi e gite collettive²³, a partire proprio da quello che fu considerato il primo “altare della morte”, il colle di San Michele al Carso. L'episodio del monumento al Fante fece dunque da apripista alla possibilità – poi, di fatto, concretatasi – di gettare le basi per il

nuovo culto laico che avesse le radici in una moderna idea di fede legata al potere fascista allora agli esordi.

Sul colle di San Michele

L'idea di erigere un monumento celebrativo era stata lanciata con grande enfasi già dopo Caporetto dal quotidiano *Grigio Verde*²⁴, riprendendo peraltro una proposta del duca d'Aosta al pittore Rodolfo Villani (1881-1941) per onorare i caduti della sua III armata nel 1917. E quando nel giugno 1919, il neo-costituito Comitato nazionale per la glorificazione del Fante Italiano invitò la nazione a una sottoscrizione destinata a raccogliere i fondi per la costruzione di un monumento sul San Michele al Carso²⁵, numerose furono le voci che si levarono per protestare contro la profanazione di quel paesaggio considerato eccezionale. Furono, in effetti, molti gli articoli che proposero un dibattito intorno all'opportunità o meno di erigere un'architettura che glorificasse in quel luogo la vittoria e le virtù militari degli eroi caduti.

Nel settembre 1919 Celso Costantini (1876-1958), ad esempio, si fece sostenitore del progetto di una via sacra concepita da Guido Manacorda (1879-1965), già ufficiale al comando della III Armata²⁶; scriveva, infatti:

È il San Michele stesso il più nobile e degno monumento. Perché deformare quella sua immagine, irrigidita in un'espressione di tremenda passione e d'infinito dolore, con un elemento rettorico, portando anche lassù la volgare nota delle piazze italiane piene di monumenti recenti che ci sembrano tanto piccoli ora e hanno quasi l'aria di domandarci scusa se sussistono tuttavia dopo la grande guerra e la vittoria finale?

Il vicario generale della diocesi di Concordia, non ancora vescovo di Fiume, proseguiva:

Questo è il monumento più storico, più vero, pieno di sacre reliquie. Guardate intorno: ecco il volto della guerra, ecco il segno del dolore e della gloria del fante – il monumento ch'egli ha eretto a se stesso e che ha composto, di giorno e di notte, portando i sassi per la costruzione di un'opera cementata col sangue e consacrata al diritto e alla storia eternamente. Vorreste aggiungere una maschera di stucco a questo tragico e sublime volto?²⁷.

E dagli articoli apparsi perfino sulle colonne dei maggiori quotidiani risultava evidente quanto contrastanti fossero i sentimenti dell'opinione pubblica, la quale non poco peso ebbe nell'intera vicenda. Anche perché l'evento – come è stato riconosciuto da più parti – avrebbe segnato una svolta, nonostante l'esito fallimentare, nel modo di intendere la monumentalità a scala territoriale e, al contempo, stimolato importanti riflessioni sulla necessità e sugli esiti dell'archi-scultura celebrativa²⁸.

A ogni buon conto, difficile era convincere la maggioranza degli italiani a non celebrare chi aveva combattuto per la patria, visto e considerato che ogni famiglia era in lutto, «la gran parte per la perdita di un parente (il padre, un figlio, un fratello, il marito), altre per la scomparsa di un amico, di un collega, di un innamorato o di un compagno»²⁹. Non a caso l'appello del comitato recitava:

La guerra, il sacrificio, l'eroismo hanno trovato nell'umile e sublime figura del Fante la loro più chiara e più pura sintesi. Il Fante è l'esercito intero. Sul Carso e sul Piave, in Francia e in Balcania, tutti i nostri soldati furono Fanti, a qualunque arma appartenessero, come tutte le classi sociali sono il popolo. Noi usiamo la parola Fante come la più breve, la più popolare, la più scultoria, per esprimere con umana semplicità tutto il sovrumano coraggio, il virile dolore, l'angosciata pazienza, la generosa bontà che furono, che sono, le splendide qualità dei nostri combattenti³⁰.

Comunque, nonostante le critiche e i pareri dissenzienti, i cittadini italiani risposero numerosi (forse anche grazie alla persuasiva retorica dell'invito pubblico), tanto che il comitato, confortato dall'ampia adesione di popolo, bandì il 15 gennaio del 1920 un concorso, con scadenza 26 maggio, per un monumento-ossario da erigere sul San Michele, chiedendo agli artisti italiani «una grande opera d'arte che dal luogo tragico si elevi in linea purissima».

Redatto dall'onorevole Luigi Gasparotto (1873-1954)³¹, presidente del comitato, e da Giovanni Beltrami (1860-1926), con la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, il bando precisava le caratteristiche dell'opera – «una imponente mole architettonica o scultorea, ovvero architettonica e scultorea insieme»³² – e le norme per la costituzione della commissione giudicatrice, unica per i due gradi³³. Alla scadenza, non ancora placati i tumulti dei cortei degli studenti nazionalisti che provocarono gravissimi incidenti nel giorno della ricorrenza dell'entrata in guerra³⁴, il comitato sottopose alla giuria ottantuno progetti anonimi e legalmente ammessi alla gara. Tra i molti partecipanti – celati dietro aulici e retorici slogan³⁵ – era possibile riconoscere gli elaborati di professionisti affermati, quali Raimondo D'Aronco (1857-1932)³⁶, Annibale Rigotti (1870-1968)³⁷, Adamo Boari (1863-1928)³⁸, e di giovani architetti³⁹, come Duilio Torres (1882-1969)⁴⁰, Saverio Dioguardi (1888-1961)⁴¹, Camillo Guerra (1889-1960)⁴², Enrico Del Debbio (1891-1973)⁴³, Paride Pozzi (1895-1981)⁴⁴.

L'insieme dei disegni presentati al concorso si poteva leggere come testimonianza, non solo di esercizi di stile, sentiti e ricchi di pathos, ma anche del cosmopolitismo artistico della cultura architettonica del secondo decennio del Novecento, come ha sostenuto Ezio Godoli, «ancora vitale nella provincia italiana»⁴⁵. In svariati casi invece emergeva una sperimentazione formale e cromatica, tipica degli architetti-artisti diplomati delle Accademie, che immaginavano seducenti «scenografie» senza alcun riferimento ai processi

costruttivi, ai limiti economici o ai condizionamenti ambientali. Inoltre, visualizzare la morte e la vita del fante in tempo di guerra era un'operazione affidata, da un lato, a simbolismi tardo-liberty, dall'altro, a linee espressive riconducibili a un'idea di classicismo greco-romano.

La nutrita partecipazione era motivata, oltre che dal coinvolgimento emotivo, anche dal fatto che il concorso si presentò come una promettente occasione di lavoro per architetti e per scultori, gioco-forza inattivi durante gli anni della guerra, i quali vedevano un'opportunità per il rilancio delle loro professioni. Chi mediante l'inserimento diffuso di frammenti scultorei ispirati a un'iconografia della tragedia, chi prevedendo statue fastose e alate raffiguranti la vittoria, i partecipanti elaborarono un'ampia gamma di soluzioni dal forte impatto: scalee con podi e archi di trionfo, templi a pianta centrale con cupole e bassorilievi allegorici, pantheon con figure di soldati esultanti o acropoli fuori scala e fuori luogo. A ogni modo, tranne qualche eccezione, come vedremo, tutte le proposte erano accomunabili da una medesima visione trionfale della morte e dalla volontà di velare la violenza e la veridicità degli eventi rappresentati. Si pensava ai "caduti", dunque, non ai "morti", escludendo i tratti raccapriccianti di quanto era avvenuto e i monumenti ideati avevano l'obiettivo, o forse l'ambizione, di entrare in sintonia con l'opinione pubblica sull'idea del ricordo da perpetuare per i posteri.

Va notato a questo proposito, come durante i combattimenti fosse proibito mostrare liberamente quanto avveniva mediante foto e filmati⁴⁶, mentre ora la morte si poteva rappresentare e rendere "domestica" con la raffigurazione di scene di guerra e con il nome dei militari inciso sulle lapidi. Dunque era assolutamente necessario "edulcorare" il racconto in pietra della morte (e della vita) sui campi di battaglia o nello sfibrante sistema di trincee. Per di più, numerosi partecipanti al concorso erano reduci, così nei loro lavori cercarono di manifestare un'idea di consolazione, individuando un significato alto che potesse giustificare il sacrificio e i morti incontrati sui campi. Ragione per cui, la tensione tra ricordare e dimenticare l'orrore della guerra era evidente anche nelle tavole presentate a un concorso di architettura, e non solo nelle lettere, nei resoconti e nei diari dei soldati pubblicati dopo la guerra⁴⁷.

I prescelti

L'11 luglio 1920 per iniziativa del comitato s'inaugurò alla Pinacoteca di Brera la mostra degli elaborati presentati al concorso. È significativo rilevare come l'esposizione avesse luogo prima ancora del verdetto della giuria, e sebbene non tutti i progetti fossero pervenuti per l'allestimento⁴⁸. Mentre le prime critiche non tardarono a farsi sentire⁴⁹, il comitato si radunò e discusse sul numero dei lavori da proporre per il secondo grado. I giurati manifestarono chiaramente una critica al dispositivo che riguardava

«l'assegnazione di una distinzione speciale a dieci progetti e la scelta, fra questi, di cinque a cui conferire l'onore di un secondo e definitivo cimento»; ma nonostante la maggioranza si pronunciasse per un'interpretazione più elastica delle norme, il presidente della giuria rimase fermo e determinato a rispettare le disposizioni del bando.

Si giunse allora a una prima votazione destinata a indicare i progettisti da ammettere al secondo grado. In un primo momento i prescelti furono otto e, ancora una volta, venne avanzata da alcuni commissari l'idea di proporre al comitato una più larga interpretazione dei dispositivi del bando, estendendo a questi architetti l'onore di partecipare alla seconda gara. Sennonché, mentre si ammetteva di portare da dieci a quattordici il numero dei candidati destinatari di uno speciale riconoscimento, si volle invece restare rigidamente fedeli al programma nella scelta definitiva, designando per il secondo grado soltanto cinque progetti⁵⁰.

Terminata la fase della selezione, vennero resi noti i nomi dei quattordici premiati e contemporaneamente si invitarono al concorso di secondo grado soltanto gli autori di cinque progetti⁵¹: Guido Cirilli (1871-1954), Alessandro Limongelli (1890-1932), Giuseppe Mancini (1881-1954), Eugenio Baroni (1888-1935), e il gruppo formato da Enrico Agostino Griffini (1887-1952) e Paolo Mezzanotte (1878-1969).

Cirilli aveva ideato una struttura massiccia da realizzarsi con la pietra del Carso, appesantita da riferimenti classicistici, che evocava il progetto sacconiano da lui modificato per la cappella espiatoria di Monza del 1900⁵². Di forma vagamente conica, il monumento poggiava su di un basamento raggiungibile per mezzo di uno scalone centrale, interrotto dall'ingresso all'ossario vero e proprio, da ricavarci nelle sottostanti grotte preesistenti, scavate durante il conflitto bellico. All'esterno, ai quattro spigoli della piattaforma istoriata con figure bronzee, l'architetto concepì altrettanti tripodi fumanti, mentre all'interno predispose quattro tempietti circolari, collegati mediante ambulacri a una grande cupola centrale. Ispirandosi a tradizioni etrusche, la struttura posta alla sommità si configurava dunque come base di una colonna tronca ornata da bassorilievi dello scultore Vittorio Morelli (1886-1968), «una colonna enorme incompiuta, che vuol significare quasi la materia caduca e lo sforzo vano dell'uomo a raggiungere la più alta meta». Scriveva Cirilli: «nella fantasia, il fusto ed il capitello di essa sorpassano le nubi e si elevano idealmente nel cielo, là dove soltanto lo spirito giunge, non la materia»⁵³.

Su un basamento ottagonale, Limongelli immaginò una rotonda traforata di archi aperta completamente verso l'alto. Suddiviso in tre livelli, il monumento prevedeva la sistemazione dell'ossario al piano inferiore scavato nella roccia e la collocazione dell'altare alla quota intermedia all'altezza della terrazza esterna, mentre una grande aula circolare aperta avente il cielo come

cupola avrebbe raccolto il simulacro del fante, le colonne onorarie, le epigrafi e le vittorie. Il riferimento all'antico era esplicito; come scrisse Roberto Papini, il progetto evocava «i tumuli trasformati in tombe monumentali lungo le vie consolari»⁵⁴. È stato riconosciuto come tale approccio all'architettura classica rimandasse al processo di organizzazione della memoria, idonea a raccordare percorsi avviati prima e dopo la Marcia su Roma, anche se nella proposta di Limongelli veniva mostrato il *pietoso* e l'*eroico* nella forma concettuale, e al contempo facilmente riconoscibile, della sobria rotonda aperta con archi a tutto sesto senza aggettivazioni scultoree di matrice romana.

Predisponendo in basso l'ossario e in alto il tempio, Mancini – definito da Giulio Ulisse Arata «uno dei più geniali e forse il più completo degli architetti italiani»⁵⁵ – sintetizzava il trionfo dello Stellone d'Italia, simbolo dell'esercito italiano, dando forma tangibile all'emblema stesso, e ideando sulla sommità del monte un tempio con una pianta a forma di stella a cinque punte, una «visione fatta materia», come scrisse Carlo Tridenti, che «si sposa alla montagna, alle rocce, che tende le sue braccia agli eroi, ai morti»⁵⁶. Sorta di piramide pentagonale, il tempio definito della “Libertà” avrebbe avuto cinque accessi corrispondenti a cinque enormi scalinate che sarebbero partite dalle valli circostanti.

E se il progetto di Limongelli richiamava alla memoria la tomba di Cecilia Metella e le antiche rotonde romane aperte al cielo⁵⁷, Mancini, seppur con piglio fantastico e visionario, arricchiva la serie di progetti troncopiramidali celebrativi della “vittoria eterna” con la sua architettura a pianta pentagonale. La lanterna della cupola terminale emanante fasci di luce, gli ornamenti con linee “mosse e spezzate, di metalli e di colori”, così come la ricchezza della presentazione grafica – anche grazie alla resa dei chiaroscuri delle congerie di rocce alla base – rendevano il progetto assai trionfalistico e dotato di eccezionale lirismo⁵⁸.

Una *verve* votata a un monumentalismo più concettuale che effettivo, per quanto riguardava l'impianto generale, caratterizzava la proposta dello scultore Eugenio Baroni⁵⁹, il quale subordinava l'architettura alla statuaria, da un lato, concependo una grande scalinata in forma di immensa croce poggiata sulla collina, dall'altro, non ricorrendo alle ridondanti metafore per ricordare i caduti e la loro morte, tragica o vittoriosa, ma adottando una semplice allegoria: il cammino del fante verso la guerra era rappresentato, con sculture poste lungo la scalinata, come il percorso dell'uomo verso il mistero della morte⁶⁰. Baroni concepì figure fortemente drammatiche, segnate da un eccezionale realismo. Protagonista non era «l'idea astratta di eroismo, ma l'uomo, il fante stesso, espressione di guerra e di violenza»⁶¹. Sicché, a una via crucis laica, composta da otto gruppi di statue lungo le stazioni intese come drammi della vita, era affidato il manifestarsi di una vera e propria retorica

del dolore: l'*Appello* (il fante che abbandona la madre), l'*Ascesa* (il fante si avvia col suo fardello e l'anima della madre lo segue in guerra), la *Caduta* (il fante cade e l'anima della madre lo aiuta a rialzarsi), il *Pane* (il fante dona il suo cibo ai fanciulli, come nell'episodio vissuto dallo scultore il 1 novembre 1918), la *Falciata* (il fante cade per l'ultima volta), i *Mutilati* (i sopravvissuti rievocano i momenti gloriosi), il *Reduce* (il fante è tornato al suo lavoro, dopo aver ottenuto la redenzione delle regioni schiave), la *Vedetta* (il figlio del fante riprende il dovere della pace e vigila non solo sui confini raggiunti).

Nel progetto di Baroni si avvertiva, inoltre, un'idea nuova di "paesaggio della morte": raffiguranti le gesta del fante, le statue fuse nel bronzo erano poste su terrazze, dalle quali il viandante avrebbe potuto contemplare il teatro atroce e lunare della battaglia, visto che i massicci bombardamenti avevano ucciso la natura oltre che compiuto carneficine di uomini⁶². Come ha affermato George Mosse, riferendosi al paesaggio deturpato dalle linee di trincee affondate nel fango melmoso, la devastazione dei campi avrebbe ossessionato l'immaginazione di chi in quei luoghi fu costretto a vivere durante la guerra⁶³. Va inoltre ricordato che alla fine del conflitto bellico, sui terreni sconvolti del Carso, del massiccio del Grappa, lungo l'Isonzo e il Piave, dove per più tempo e con più accanimento si era combattuto, come ha scritto Lucio Fabi, apparve uno sterminato "esercito di croci"⁶⁴.

Accomunabile a quello di Baroni per l'aderenza alla conformazione del San Michele e per l'ispirazione ai Calvari dei "sacri monti"⁶⁵, il progetto di Enrico Agostino Griffini e Paolo Mezzanotte mostrava – oltre che un'abile capacità di rappresentazione – una chiara influenza dei progetti della *Wagnerschule*⁶⁶. Il progetto venne presentato anche a nome di Alberto Griffini. Ma il fratello di Enrico partecipò poco alla realizzazione dei disegni costretto in convalescenza a Viggiù, per le sue condizioni di salute già gravi al rientro dal fronte. Gli architetti milanesi erano interessati soprattutto al monte e alla sua naturale orografia, e a come render "serena" la morte lì incontrata. Sfruttando il declivio naturale, separavano nettamente, con scale e rampe, l'ossario dal monumento: il primo, «severo e distinto» traeva «partito dalle caverne scavate» ed era collocato a mezza costa, mentre il secondo, di maggiori dimensioni, veniva posto sulla sommità.

La cripta ossario con rotonda centrale sarebbe stata scavata nella roccia; da essa si sarebbero diramate in ogni direzione tronchi di gallerie. Dall'ossario una scalea, adagiata sulle falde a lieve declivio, avrebbe collegato la parte bassa con il tempio a forma di croce, destinato a celebrare l'apoteosi del soldato vittorioso e a raccogliere i cimeli e i trofei della guerra. Gli autori decisero di suddividere le funzioni, ponendo nel santuario inferiore "il tempio del sacrificio", immaginato rispettando un'ipotetica linea orizzontale, e in quello superiore "il tempio della gloria", concepito per rafforzare l'idea di una linea

verticale verso il cielo. Inteso dunque come luogo di serenità e di pace «caratteristica delle nostre architetture nelle epoche migliori»⁶⁷, il lavoro di Griffini e Mezzanotte venne tacciato di essere “superficiale” da alcuni critici proprio per questo motivo. Pur riconoscendo agli autori di avere cognizione di cosa fosse davvero il San Michele, Raffaello Giolli (1889-1944), ad esempio, definì il progetto sulle pagine de *La Sera*, come una passeggiata «troppo mondana e allegra: pare conduca ad un restaurant d'esposizione invece che ad un ossario»⁶⁸.

In definitiva, i cinque progetti selezionati, del tutto diversi tra loro, furono scelti in quanto fornivano un'idea differente di monumento-ossario, e con essa un'immagine dell'eroe caduto in guerra tesa ad evocare profondi sentimenti patriottici; ma anche perché, al contempo, ognuno di essi rispecchiava una diversa interpretazione della morte, rivelando l'eterogeneità degli orientamenti culturali e ideologici di provenienza. L'esito della prima fase del concorso provocò un vivace dibattito, registrato dalle pagine di quotidiani e riviste. Nel congedarsi, la giuria volle definire le modalità di presentazione dei lavori: i nuovi progetti, da inviare entro il 31 marzo 1921, avrebbero dovuto esibire una completezza di sviluppo e di studi – estetici, tecnici ed esecutivi – tale da poter garantire, anche con bozzetti in scala, «oltre la piena comprensione del concetto informatore, anche quella di ogni particolarità d'espressione».

Intanto, insieme ai funzionari delle soprintendenze⁶⁹, i più importanti critici e giornalisti continuavano a interrogarsi sulle lacune del bando e dei progetti in concorso, oltre che sull'opportunità di lasciare intatto il colle: Ugo Ojetti (1871-1946) si domandava, ad esempio, come si potesse progettare il monumento se non si conosceva l'entità della somma destinata alla sua costruzione⁷⁰. Libertà di invenzione – si chiedeva – corrispondeva a libertà di spesa? La stessa libertà, ricordava il critico, si offriva ai concorsi accademici, tanto che le polemiche sorte gli sembravano quelle tipiche di «un pensionato di architettura», visto che i “confini” a cui attenersi erano solo sulla carta da disegno. Effettivamente, progetti che prevedevano una spesa di cento milioni – si leggeva nelle relazioni – erano posti accanto a progetti da cinque. Il critico notava anche l'ignoranza dei partecipanti riguardo alla conformazione del colle di San Michele:

alcuni lo vedono come una vasta spianata a perpendicolo sul mare; altri come un pan di zucchero già bell'e pronto per conficcarvi una statua sulla punta; altri offrono alle pietre e alla bora del Carso giardini pettinati ed ajole di violette⁷¹.

Di contro, dalla penna del critico de *La Sera*, emergeva nuovamente il conflitto tra costruzione e inviolabilità del monte; scriveva, infatti, Giolli:

Il San Michele non è solo una collina, ma è già un ossario. È il cuore del Carso, è stato il bersaglio di tutte le ferite. È come il piano di Cossovo o la valle di Giosafat:

inviolabile e terribile. Non è più una collina. Non una sua pietra è restata intatta. Ci è passato l'uomo col suo terrore: e vi è restata l'immagine pietrificata dalla guerra. È tutta una ferita, una tortura, un crivellato sconvolgimento. Non si può lastricare. Non c'è luogo della guerra che così conservi il segno del patimento⁷².

La battaglia continua

Passò il tempo, i selezionati si misero all'opera e una volta consegnati i lavori, due mesi dopo, ancora una volta prima delle decisioni della giuria, il 31 maggio 1921 venne inaugurata da Gasparotto nelle sale di Palazzo Venezia a Roma la mostra dei progetti presentati al concorso di secondo grado⁷³. Nei giorni successivi all'inaugurazione, al coro dei consensi e dei dissensi si aggiunse pure la voce di Gabriele d'Annunzio (1863-1938), che inviò al "fante" Gasparotto una lettera di protesta, datata 8 giugno 1921, contro la "profanazione" del San Michele: «Meglio è lasciare la sante ossa risplendere per tutto il Carso ignudo. Sono esse gli aeroliti della gloria: sono come pietre ignee cadute dal cielo»⁷⁴. Del resto, la lettera del poeta seguiva la decisione della soprintendenza di dichiarare il luogo monumento nazionale, violabile pertanto solo in virtù di un decreto legge del governo⁷⁵.

Chi con tiepide critiche in lunghi elzeviri, chi con accese e feroci polemiche a più colonne apparse sui maggiori quotidiani, artisti, scrittori, giornalisti registrarono tutta la complessità del dibattito nato intorno all'evento del concorso. In verità, ad accendere gli animi e a far esplodere la battaglia fu proprio l'esposizione romana. Parteggiare per l'uno o per l'altro divenne uno sport d'obbligo, soprattutto in considerazione del fatto che la giuria ancora doveva esprimere il suo verdetto. Tra i cinque partecipanti al secondo grado si respirò una vera e propria aria di guerra, combattuta con l'arma della manipolazione dell'opinione pubblica attraverso la stampa. Se nell'ambiente milanese lo scultore Baroni trovò terreno fertile per il consenso al suo progetto, in area romana Limongelli schierò tutte le sue più potenti amicizie, mentre Griffini e Mezzanotte cercarono di mobilitare qualche "amico giornalista"⁷⁶. Iniziò a delinearsi un vero e proprio conflitto tra nord e sud; Roma contro Milano, con l'esclusione dei "provinciali" Cirilli e Mancini, geniali, visionari, "monumentomani" quanto basta, ma di certo considerati ormai superati.

Rispetto al progetto presentato alla prima tornata, l'architetto romano aveva modificato il basamento, per adattarlo alla roccia e radicarlo al terreno: nella relazione scriveva:

mi è parso visitando la montagna del sacrificio, che il monumento da elevare dovesse sorgere in armonia di potenza e di religione dalla roccia viva della montagna stessa⁷⁷.

Tali variazioni servirono affinché, sulle pagine di *Epoca*, il progetto di Limongelli fosse magnificato fino all'esaltazione; venne, infatti, considerato «tutto serenità, e semplicità e freschezza [...] armoniosamente efficace», dal “respiro grande” e dalla «genialità vera di artefice che ha sentito intensamente il suo tema e lo ha poderosamente espresso». Di contro, il lavoro del gruppo milanese veniva così descritto:

Il progetto del Griffini e del Mezzanotte viola la santità nuda del monte: l'opprime con una volontà di riduzione e di regolarizzazione che sa di pettinatura artefatta ed obbedisce ad un pensiero letterario e non artistico quando separa l'ossario dal Tempio per distinguere sottilmente l'ora della morte dall'ora della gloria. I particolari pregevolissimi del progetto vanno perduti in questa mancata verità, che rivela più una sagacia analitica di studio che una vampata calda di genio⁷⁸.

In effetti, nella seconda proposta di Griffini e Mezzanotte la tendenza al titanismo – tanto nella resa grafica, quanto nell'ipotesi progettuale⁷⁹ – era rafforzata dall'adesione a uno spirito compositivo in cui prevaleva un linguaggio scultoreo oltre misura. L'ossatura e la concezione generale del primo progetto vennero lasciate intatte: due parti distinte collegate mediante un'ampia scalea. Dominato da due ieratiche figure, rappresentanti la madre e la sposa, il tempio della gloria posto sulla sommità venne arricchito di simboli come la “vittoria statica” e la “vittoria in azione”. Stavolta nel disegnare la loro proposta, gli autori si soffermarono sugli elementi funebri e sepolcrali assenti nella prima tornata. Sfruttarono fino in fondo la conoscenza dei luoghi e della regione, sistemando l'area a partire dall'Isonzo e lasciando intatte il più possibile le opere militari. Peraltro, i due architetti credettero opportuno mantenere immutata la fisionomia del paesaggio e conservare inalterati sia il fitto intreccio di trincee attorno a San Martino, sia, alla sommità, le batterie in caverna di Cima Tre e i monumenti occasionali eretti dai soldati in memoria dei compagni caduti. Non a caso esordivano nella loro relazione a stampa affermando: «Il monte dovrebbe rimanere com'è ora»⁸⁰. Va ricordato che tra l'agosto e l'ottobre del 1920 le condizioni di Alberto Griffini erano peggiorate irrimediabilmente⁸¹; un evento drammatico che determinò le scelte progettuali degli architetti milanesi, forse gli unici che variarono drasticamente la loro idea di monumento ai caduti negli aspetti formali e sostanziali. Infatti, Cirilli non aveva fatto altro che asciugare le forme della sua mole, rendendola larga e tozza, come affermò Papini, mentre Mancini nel suo progetto aveva solo sfrondata l'ornamentazione, per far emergere il carattere struttivo della montagna.

Baroni aveva semplificato oltre modo l'architettura, rendendola una nuda fortezza per «Armata di Caduti inquadrati dallo spirito militare»⁸² e accentuando l'aspetto da scenografia espressionista, ideata per accogliere i gruppi scultorei. I 163.000 metri cubi del suo monumento, lungo 200 per

400 metri, da realizzarsi in pietra d'Istria per la scalinata e in bronzo per la statuarìa, sarebbero stati visibili sia da Doberdò-Oppacchiasella, sia dal Ponte di Sagrado o da Gorizia. «Quest'opera è sorta dalla fede come un bisogno e dallo spirito della nostra razza con la esatta sensazione della sua perennità»⁸³, scrisse Baroni, che rimase fermo sulla via crucis proposta nel primo grado⁸⁴, una vera *passione* «non voluta», ma «inconsiamente sentita»⁸⁵. Più elegiaca, che epica, tale visione del monumento era basata sulla convinzione di Baroni di dovere realizzare un'opera che "santificasse" – come egli stesso scrisse – non solo i morti, ma anche i reduci, i mutilati, le madri.

Riferendosi al progetto Limongelli, il critico filomilanese Francesco Saporì (1890-1964) – che prediligeva il progetto di Baroni – dichiarò: «la disciplina non basta; occorre la genialità e la personalità per raggiungere la bellezza [...] Limongelli ha confuso per punto d'arrivo quello che non poteva essere – se mai – altro che punto di partenza», ed ancora «non s'elea oltre che il saggio accademico [...] dimostra che il suo autore sa studiare; non creare»⁸⁶. Infine, di fronte al generale consenso ottenuto nel frattempo da Limongelli per il suo lavoro, scriveva: «A tante goffe, ingiustificate lodi, non trovo altra spiegazione che questa: le oche del Campidoglio si sono improvvisamente destate dal loro sonno secolare». Una medesima riprovazione traspariva tanto nelle parole di Carlo Tridenti (1886-1963)⁸⁷, quanto in quelle di Raffaele Calzini (1885-1953), che sulle pagine de *L'Illustrazione Italiana* del 26 giugno 1921 sentenziava:

Se ben osservate i simboli dal nome maiuscolo: la Vittoria, il Sacrificio, la Guerra, mutano ogni anno di valore, trasformandosi e alterandosi i nostri sentimenti: taluni si rinnovano e taluni invecchiano irreparabilmente. La nostra guerra si è già modellata una statua ideale che il tempo lavora a corrodere e modificare di attimo in attimo. È staccata dalla nostra vita, vive già di per sé sola: e certe parti della statua appaiono a più alto rilievo e certe si confondono e si uguagliano nell'ombra⁸⁸.

L'affluenza del pubblico alla mostra romana fu davvero notevole. Dalla folla che si accalcava di fronte alle tavole esposte, come documentarono gli echi di cronaca, i progetti di Griffini-Mezzanotte e di Limongelli sembravano essere i più apprezzati. Nel frattempo, fortemente sostenuta dai milanesi, l'accusa di plagio al progetto di Limongelli cadde come un vero macigno: l'architetto romano, a parer loro, non aveva inventato nulla, poiché Bruno Schmitz (1858-1916) per la collina di Westend presso Berlino, Michael Kurz (1876-1957) per Monaco, e German Bestelmeyer (1874-1942) e Franz Brantzky (1871-1945) per un concorso a Bingerbrück avevano disegnato monumenti a Bismarck nelle medesime forme circolari aperte⁸⁹. Dal confronto con i progetti tedeschi, pubblicati su ogni quotidiano, emerse quanto, più che una variazione sul tema, la rotonda di Limongelli fosse una "copia" ben fatta trasferita sul territorio italiano⁹⁰.

Intanto, nove giorni dopo l'inaugurazione, la commissione incominciò

L'analisi dei lavori per terminare il 14 giugno pronunciando un verdetto unanime. Nessuno dei cinque progetti emergeva per i giurati in modo singolare, né tanto meno raggiungeva «l'espressione convincente del pensiero cui si era ispirato»; e ciò nonostante i forti consensi popolari. D'altronde, fu chiaro a tutti che Limongelli, Cirilli, Baroni e Mancini avevano variato di poco i progetti presentati al primo grado, mentre solo il duo milanese aveva accentuato la vocazione all'iperbolica rappresentazione fantastica e simbolica, con un insieme solenne influenzato dal secessionismo aulico e monumentale delle esperienze mitteleuropee.

Dopo lunghe discussioni, esclusa la proposta fatta da tre giurati di richiamare ad una nuova competizione alcuni esclusi e i cinque partecipanti al secondo grado, la commissione giudicatrice dichiarò fallito il concorso. Tuttavia, si ritenne giusto consegnare ai cinque concorrenti, come attestato di gratitudine e di riconoscimento del loro valore, un compenso indicato nella somma di lire ventimila per ciascuno, promettendo a tutti gli altri un successivo pubblico concorso⁹¹.

Teatralità e disfattismo

Il 5 dicembre 1921, il comitato nominò una nuova commissione legale, e decise di non applicare più la formula concorsuale, offrendo ai cinque una ulteriore gratifica, purché questi rinunciassero a ogni credito materiale e morale nei confronti dell'organizzazione. Ciò nondimeno, si concluse di affidare l'incarico a Baroni, distintosi nella rosa con il progetto "Fante", tanto amato dal pubblico nelle esposizioni dei mesi precedenti. I membri del comitato – probabilmente sicuri di ottenere l'approvazione generale – invitarono lo scultore a ripresentare al giudizio dell'opinione pubblica il bozzetto del suo monumento, riservandosi però di confermare la deliberazione definitiva dopo il confronto popolare. A tal fine si propose, per i primi giorni di maggio, un'ennesima mostra da tenersi a Milano, dove chiunque avrebbe potuto presentare accanto a quello del Baroni un proprio lavoro.

Da ogni parte d'Italia si accesero le più vive proteste, prime fra tutte quella di Beltrami, che inviò al comitato una lettera di dimissioni⁹², e quella di Gasparotto, già dimissionario da presidente del comitato dopo essere stato nominato ministro della Guerra. L'arbitraria interpretazione di alcune parti del verdetto della giuria, la sostituzione del giudizio di una commissione di eminenti artisti, la scelta dell'autore di un progetto non soddisfacente – dal momento che Baroni era stato invitato a modificare alcune parti –, indusse "irose riflessioni" da parte degli esclusi; tanto più in quanto si constataba che nel progetto prescelto era sì raffigurato il sacrificio del fante ma mancava ogni espressione di glorificazione della vittoria, cosa invece desiderata da quanti avevano "italianamente" sentito la guerra.

Sulla prima pagina de *La Nuova Giornata*, organo dell'Associazione Nazionale dei Combattenti della Provincia di Milano, l'ingegner Giovanni Manfredi tuonava contro chi non aveva "vissuto quei luoghi":

Rispettiamo il campo della gloria! Non opere monumentali che alterino pur minimamente l'aspetto di quei luoghi sacri – non templi destinati (non c'è da farsi illusioni) ad essere deserti in un deserto per 360 giorni dell'anno – non ossari monumentali, perché fortunatamente l'opera di raccolta delle sacre spoglie è ormai quasi completa nella lunga schiera di cimiteri che costeggiano l'Isonzo; né tanto meno statue, siano pure altissime opere d'arte e di sentimento, perché riuscirebbero assolutamente perse ed abbandonate nella grandiosità di quel paesaggio⁹³.

Con la medesima vis polemica, nella rubrica *Domando la Parola!* dell'inserito "Lunedì", *Il Popolo d'Italia* del dicembre 1921 aveva lanciato il referendum agli italiani: «Ritenete che si debba erigere il monumento-ossario sul Monte San Michele o credete sufficiente alla glorificazione del Fante Italiano l'Altare della Patria? Quali i motivi sentimentali e anche pratici e tecnici del vostro asserto?»⁹⁴.

Guido Cirilli scrisse una sentita lettera aperta di protesta contro la decisione del comitato di far costruire il monumento secondo il progetto di Baroni:

Se in questo periodo di egoismi e di debolezze d'ogni genere non è possibile esprimere con forma degna la significazione del sacrificio e del valore della nostra gente, si accolgano i resti dei cinquecentomila morti in quelle gallerie scavate dallo stesso Fante nella cima del San Michele e si lasci questo nell'aspetto che la guerra gli ha dato. È il meglio che si possa fare. Distruggere quella cima per adagiarvi su una croce – a tanto si dovrebbe giungere e sono vane le smentite – è commettere una profanazione anche verso il simbolo massimo del dolore e del sacrificio, perché la croce non si deposita quale uno strumento qualsiasi di lavoro, *la croce si eleva*⁹⁵.

Accusando l'opera di Baroni di "troppa madre" e "poca vittoria", e scagliandosi contro la decisione del comitato, Margherita Sarfatti (1880-1961) affermò:

Parliamo chiaro. Dietro il Baroni sta, agisce, scrive, parla, con indefesso fervore, Ettore Cozzani, compaesano e acerrimo amico del Baroni che ha condotto per lui una campagna di stampa, di influenze, di pressioni, ispirata più all'entusiasmo che al senso della misura [...]. Il Baroni per lo stesso e unico bozzetto, non eseguito, non prescelto, anzi rifiutato, ha già riscosso prima ottomila, poi altre ventimila lire [...] "La esaltazione" e "la glorificazione" non sono ingredienti dell'ultima cottura, prima di servir caldo. Si sentono – o non si sentono – come forze intime, profonde, ispiratrici e matrici dell'essenza dell'opera. Il Baroni abbia pazienza, non le ha sentite. Concepisce la guerra come olocausto o sacrificio

tragico, immane [...] il Calvario non è la Resurrezione. Non si può parlare di patriottismo trionfante e di "epopea" dinanzi alla Via Crucis⁹⁶.

Spiegando ancora i motivi della sua opposizione al progetto di Baroni, la Sarfatti, replicava su *Il Popolo d'Italia* – ormai suo pulpito privilegiato – all'aspra critica di Cozzani apparsa giorni prima sulle pagine de *La Sera*: «la Via Crucis è un motivo nobilissimo, sebbene non originale, della tradizione artistica italiana: ho contestato e contesto che sia adatto a celebrare l'eroismo e la vittoria». L'"altra donna del duce", che nella Grande Guerra aveva perso il giovane figlio Roberto⁹⁷, sottolineava, inoltre, come fosse stato gravemente sottovalutato l'aspetto finanziario dell'intera operazione: come si poteva realizzare un'opera per centinaia di milioni, quando al momento se ne erano raccolti appena un paio? L'articolo così concludeva: «E dal momento che non si possono toccare né i fondi né il monte dichiarato intangibile, la polemica mi pare finita per mancanza di materia su cui polemizzare»⁹⁸.

Dalle colonne de *Il Secolo*, anche Carlo Carrà criticava le bizzarre procedure:

io non so se è accaduto altre volte in Italia di vedere un Comitato che squalifica i deliberati di una Giuria per due terzi eletta da esso Comitato, ma è certo che il fatto mi sembra assolutamente nuovo e profondamente contrario ai criteri della giustizia oltre che a quelli tradizionali della consuetudine. Se un fatto consimile fosse accettato e consacrato nella storia artistica del nostro paese come un fatto giuridicamente e moralmente giusto, si avrebbe per l'avvenire un precedente estremamente pericoloso. Più nessuna persona seria vorrebbe entrare a far parte di una Giuria, poiché più nessuno saprebbe il valore del suo verdetto⁹⁹.

Sicché, mentre alcuni quotidiani nazionali e numerosi sodalizi artistici di tutta Italia presero una posizione netta (si mobilitarono anche i consigli delle Accademia di Belle Arti e le associazioni di architetti)¹⁰⁰, alla Cavallerizza del palazzo Reale di Milano, il 6 maggio 1922 s'inaugurò la già accennata mostra a cura di Ettore Cozzani (1884-1971)¹⁰¹. Accanto al progetto di Baroni, messo in maggiore evidenza con disegni e modelli, vennero posti gli elaborati, «presentati nella forma più modesta, d'altri tre o quattro più o meno ignoti, i quali, non possono presumere, per la forma stessa con cui presentavano il loro lavoro, di poter attrarre l'attenzione del pubblico, il quale poteva essere portato a credere che tali progetti fossero dovuti agli artisti entrati col Baroni nella gara di secondo grado»¹⁰². La denuncia dei critici e degli altri architetti esclusi fu chiara: il comitato mirava a mettere in speciale rilievo l'opera del Baroni e a dimostrare che non vi erano altri, in Italia, in grado di presentare un monumento tale da competere con quella¹⁰³.

Intanto, gli stravolgimenti politici nazionali ritardarono qualsiasi decisio-

ne in proposito; era evidente che, senza un cospicuo stanziamento di fondi da parte del governo, il progetto non si sarebbe potuto realizzare. Il 5 dicembre 1922, a un anno esatto dalla decisione di affidare l'incarico a Baroni, il comitato pubblicò un resoconto dei motivi che avevano spinto alla scelta dello "scultore della via crucis"¹⁰⁴, allegando i pareri e i sentimenti di artisti e di madri, mogli e sorelle illustri¹⁰⁵, anche se ciò non servì a placare le proteste¹⁰⁶.

Il 9 dicembre 1922 Ugo Ogetti dalle pagine del *Corriere della sera* poneva una serie di domande al nuovo presidente del consiglio: innanzitutto, perché il comitato aveva deliberato di scegliere per l'esecuzione il progetto di Baroni? Con quale diritto?

La nazione è rappresentata da un governo; anzi, oggi un governo di giovani e di combattenti che salendo al Quirinale e al Viminale hanno fieramente dichiarato di rappresentare l'Italia di Vittorio Veneto [...] Da tre anni noi chiediamo ai vari uomini che si son succeduti, diciamo pure, a governarci quale sia la loro opinione su questo progetto rifiutato due volte da una giuria [...]. Il Governo ha sempre taciuto. Il monumento al Fante italiano sul San Michele non lo riguardava. Adesso invece non v'è dubbio che il Governo risponderà. V'è persino una precisa interrogazione al Presidente del Consiglio dell'on. Luigi Gasparatto¹⁰⁷.

Dall'emanazione del bando erano così passati tre anni, e il 6 gennaio 1923 il nuovo presidente del consiglio Benito Mussolini (1883-1945), salito al potere grazie anche al sentimento di quei reduci che avevano reso sacrale la comune esperienza della guerra¹⁰⁸, interpellato personalmente dal nuovo presidente del comitato, il generale Enrico Caviglia (1862-1945), rifiutò l'autorizzazione per l'inizio dei lavori¹⁰⁹; anzi, sensibile alla causa ambientalista, o meglio, alle inclinazioni antibaroniane della Sarfatti, decise «in virtù dei pieni poteri» di sciogliere il comitato, ormai inutile, e dichiarò che il monumento al fante non sarebbe stato eretto né ora, secondo un progetto "teatrale" e "disfattista", che esprimeva «uno spirito indegno della vittoria», né mai¹¹⁰.

I paesaggi della morte vittoriosa e il senso del sacro

Pubblicato in un momento di preoccupanti stravolgimenti sociali e politici, un articolo di Ettore Janni (1875-1956) del marzo 1923 racchiudeva il senso di quel che era accaduto nei mesi precedenti, e rendeva intelligibili i motivi della mobilitazione nazionale, e allo stesso tempo, spiegava le cause per cui non si era riusciti a trovare l'artista e l'opera degni delle celebrazioni.

Ciò può essere avvenuto – scriveva Janni, già autore nel 1918 di un celeberrimo articolo sulla questione dei monumenti¹¹¹ – per lo stato d'animo generale che s'era formato in Italia durante e dopo la guerra: stato d'animo in cui l'immagine del sacrificio soverchiava ogni altra immagine e concezione della guerra. Alla formazione di questo stato d'animo tutti concorsero – quelli che scriveva-

no, quelli che parlavano, quelli che operavano – senza eccezione: i soldati e gli ufficiali che tornavano in licenza, i borghesi che protestavano contro certi aspetti cinici della vita cittadina, gli oratori, i poeti, i propagatori di commozione intorno alle gramaglie delle vedove e delle spose. La spiegazione era in questo concetto fondamentale, molto diffuso (che ora però non sembra più ortodosso), della psiche italiana: natura pacifica, eroismo guerriero per solo amore di patria e coscienza del dovere. L'italiano non è nibelungico. Non sogna vittorie sanguinose: le vuole e mostra di saperle conquistare quando è necessario. [...] Adesso, invece, le cose sono cambiate. Adesso c'è il predominante senso della vittoria. Adesso si vuole l'apoteosi dei morti: anche dei morti¹¹².

Comunque, con la tormentata e fallimentare vicenda del monumento al fante, per la prima volta oltre al soldato comune senza distinzioni di grado militare ed eroe per la patria, divenne oggetto di culto anche il paesaggio giacché esso stesso monumento, luogo del sacrificio, della resurrezione e della vittoria. Dopo il 1923, l'attenzione al paesaggio non rimase confinata alla creazione di parchi, cimiteri militari e monumenti-ossari sui luoghi di battaglia. Come stava accadendo ovunque in Europa¹¹³, iniziative popolari per la creazione di paesaggi urbani del ricordo, di ispirazione religiosa evocanti teatri di guerra (formati da templi-ossari e sistemazione opportuna degli ambienti circostanti), sorsero in relazione al rimpatrio delle salme. Tali iniziative erano rinvigorite da celebrazioni e anniversari organizzati dai comitati di mutilati invalidi e feriti di guerra insieme al clero locale, promotori di vere e proprie liturgie cristiano-patriottiche legate alla guerra.

Dopo l'episodio del fante dunque, il monumento-ossario divenne definitivamente solo "sacrario", confermandosi come lo spazio per eccellenza a elevato contenuto artistico, simbolico e soprattutto spirituale degli scenari della morte. Il passaggio, non solo semantico, da ossario a sacrario avvenne anche perché l'esperienza del sacrificio di massa consolidò i temi fondamentali del cristianesimo e al contempo indirizzò i sentimenti religiosi tradizionali verso correnti nuove di devozione laica.

Va ricordato che tra l'Unità e la prima guerra mondiale, il conflitto tra chiesa ed esercito aveva impedito l'integrazione tra due modi differenti di concepire l'elaborazione del lutto, tra liturgie e rituali fondati, da un lato, sul culto del martire, dall'altro, sul mito dell'eroe. Con l'entrata dell'Italia in guerra, vi fu invece un avvicinamento tra le due istituzioni, almeno nelle intenzioni commemorative dei caduti con i riti officiati dai cappellani militari, che permise di sancire la sacralità della vita persa ma donata alla causa della patria¹¹⁴. Inoltre, l'immagine del soldato caduto tra le braccia di Cristo, comune già durante il conflitto bellico, durante i primi anni venti fu diffusa e universalmente accettata; in questo modo i reduci, i parenti delle vittime di guerra e le nuove generazioni di italiani poterono vivere la memoria di quan-

to accaduto, rimodellandola in un'esperienza sacra, «che forniva alla nazione una nuova profondità di sentimento religioso, mettendo a disposizione una moltitudine di santi e di martiri, luoghi di culto, e un retaggio da emulare»¹¹⁵.

Il tema iconografico del soldato morente tra le braccia del compagno d'armi divenne tra quelli più consumati dagli artisti, che disseminarono sul territorio italiano opere dal forte impatto emotivo. Non si contavano poi – come nel caso del progetto di Baroni – statue di madri piangenti, straziate dal dolore con il corpo del figlio caduto in grembo, evocanti i temi della pietà cristiana. A tal proposito, singolare fu la posizione del generale John J. Pershing, presidente della commissione americana incaricata degli studi e delle proposte per i monumenti ai soldati americani morti in guerra, il quale era convinto che i monumenti dovessero avere un carattere «non già rettorico, ma pratico ed utile»¹¹⁶.

In ogni modo, dopo il 1923 il culto dei caduti fu esteso anche ai giovani militanti morti per la cosiddetta causa fascista e nel corso degli anni trenta, come è noto, si concepirono non solo i grandi sacrari militari nell'immenso campo di battaglia che fu il Veneto, il Trentino e il Friuli Venezia Giulia, ma anche i “sacrari dei martiri fascisti” da erigere in ogni casa del fascio o palazzo del Littorio¹¹⁷. Questi ultimi furono voluti da Mussolini, proprio per sopperire al disfattismo di quei progetti con “troppa madre” e “poca vittoria” (si pensi anche alla vicenda del monumento alla Madre in Santa Croce)¹¹⁸, e al contempo per continuare a consolidare il consenso popolare delle masse mediante forme dichiaratamente monumentali che alludessero a una retorica patriottico-cristologica di più immediata presa popolare¹¹⁹.

La rappresentazione dei caduti non fu più selettiva e circoscritta ai soli teatri di guerra, «corale e generalizzata»¹²⁰. Si affinò, infatti, la sensibilità verso quei paesaggi divenuti “intoccabili” proprio in virtù della loro sacralità. I luoghi stessi dunque definiti monumenti, come auspicava monsignor Costantini a proposito del colle di San Michele, divennero parte della celebrazione: tanto il paesaggio, quanto la “via” di attraversamento che veniva inserita in un'opportuna cornice elegiaca. Nel caso dei sacrari militari degli anni trenta (soprattutto Redipuglia, Montegrappa, Caporetto)¹²¹, al pari del progetto dello scultore Baroni, la scalinata trionfale avrebbe assunto importanza rilevante, non solo compositiva, come percorso ascensionale di un pellegrinaggio laico intrapreso, oltre che dai veterani e dalle famiglie, anche dai gruppi scolastici, di partito e di varie organizzazioni civiche. Va ricordato che Giovanni Greppi (1884-1960), autore con Giannino Castiglioni (1884-1971) di quelle imponenti opere, era stato nella commissione giudicatrice del concorso per il monumento al fante e tra i grandi sostenitori dello scultore Baroni.

Sulla linea delle tedesche *Totenburgen*, il rapporto con la natura che instauravano tali sacrari, inscindibile dal senso di appartenenza alla nazione, fu l'elemento caratterizzante il dibattito avviato in Italia in seguito alla

vicenda del concorso, anche con i parchi nei quali si poteva dedicare «a ciascun soldato un albero», come auspicava il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi (1876-1932), in un discorso tenuto il 26 novembre 1922 a Fiesole¹²². In tal senso, il processo di sacralizzazione del paesaggio avvenuto in un lustro portò ugualmente alla creazione in molte città di monumenti-sacrari inseriti in “ambienti naturali” formati ovunque da giardini alberati, da parchi e viali delle rimembranza (in alcuni casi veri e propri “boschi littori”)¹²³.

Con un rinnovato senso del sacro, i miti (compresi quelli legati al culto della gioventù e dei “soldati ragazzi”) e i rituali generati da quella che fu definita la “prima guerra moderna” coincisero con il programma educativo di commemorazione di massa che di fatto prendeva il via dal monumento al fante per terminare, tanto nei paesaggi urbani con gli innumerevoli templi-ossari e con i parchi ordinati al ripristino simbolico della vita perduta, quanto nei teatri di guerra coi grandi sacrari eretti sui luoghi di battaglia. A valle della vicenda del fante, gli autori di questi ultimi riuscirono a materializzare pienamente il senso del sacrificio e del tempo, inserendo le loro opere nel paesaggio e introiettandone i caratteri, senza cedere ad alcuna tentazione trionfalistica o mimetica come fu per Baroni. Regalando ai caduti l’eternità, in questo modo mediante l’insieme di forme architettoniche e natura si portò inconsapevolmente a compimento l’idea basilare dello scultore tanto osteggiata: ricordare a chi avrebbe visitato quei luoghi negli anni a venire la sua limitatezza di fronte al mistero della morte.

* Questo saggio è nato dal mio interesse per il tema dei monumenti ai caduti, sorto fin dai tempi della tesi di dottorato. Il mio più vivo ringraziamento va a Fabio Mangone e a Guido Zucconi, che mi hanno offerto l’opportunità – negli anni e in diverse occasioni – di mettere a fuoco e talvolta di ripensare le mie argomentazioni. Prime parziali ricostruzioni delle vicende qui narrate sono apparse sia nel mio *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Napoli, Electa, 2000, pp. 29-43 (l’elenco dettagliato delle fonti d’archivio e a stampa sono nella scheda ivi contenuta nel catalogo delle opere, pp. 152-154); sia nello scritto dal titolo *La rappresentazione del dolore e l’immagine dell’eroe: il monumento al Fante* pubblicato in *L’architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 364-373 (volume esito di un PRIN 2004-2007 sul tema *Progettare la memoria. Architettura e monumento in Italia tra secondo Ottocento e primo Novecento*). Quest’ultimo testo è stato riproposto come scheda nel volume di Paolo Nicoloso, *Monumenti e memorie sul confine orientale*, Udine, Gaspari, i.c.s. Negli anni ho accumulato debiti di riconoscenza, oltre che verso il personale di numerose biblioteche e archivi, anche verso colleghi e studiosi che hanno condiviso con me opinioni e materiali; per citarli tutti non basterebbe lo spazio di una nota. Desidero dedicare questo lavoro alla memoria di Ernesto Griffini, che ha creduto nei miei studi e mi ha onorato della sua preziosa amicizia.

¹ FEDERICO DE ROBERTO, *La paura*, in Id., *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 19. Il racconto venne pubblicato per la prima volta nel 1921.

² Oltre agli studi di Emilio Gentile, di Antonio Gibelli, e di Mario Isnenghi, si rimanda per una trattazione aggiornata sulla storia della prima guerra mondiale ai recenti volumi *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918: histoire et culture*, a cura di Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Paris, Bayard, 2004 (trad. it. *La prima guerra mondiale*, edizione a cura di Antonio Gibelli, 2 voll., Torino, Einaudi, 2007); MARK THOMPSON, *The White War. Life and Death on the Italian Front 1915-1919*, London, Faber and Faber, 2009 (trad. it. *La guerra bianca. Vita e morte sul fronte italiano 1915-1919*, Milano, Il Saggiatore, 2009); LAWRENCE SONDHUS, *World War One. The Global Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (trad. it. *Prima guerra mondiale: la rivoluzione globale*, Torino, Einaudi, 2014). Inoltre, restano punti fermi della storiografia i volumi di PAUL FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1975 (trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984; e di ERIC J. LEED, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (trad. it. *Terra di Nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1985).

³ Nello stesso giorno, anniversario dell'entrata in vigore dell'armistizio concluso con l'Austria-Ungheria, ma due anni dopo, fu tumulata nel Vittoriano la salma del Milite Ignoto, consacrando definitivamente il monumento come Altare della Patria. È interessante ricordare come il colonnello Giulio Douhet socio fondatore dell'Unione Nazionale Ufficiali e Soldati, fusasi con la Società dei Reduci dalle Patri Battaglie Giuseppe Garibaldi, avesse in un primo momento lanciato l'iniziativa per tumulare al Pantheon i resti di un ignoto soldato morto. Cfr. VITO LABITA, *Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'Altare della Patria*, in *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, a cura di Sergio Bertelli, Cristiano Grottanelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-153; ALESSANDRO MINIERO, *Da Versailles al Milite Ignoto. Ritualità e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Gangemi, 2008, p. 6. Si veda anche SERGIO BERTELLI, *Piazza Venezia. La creazione di uno spazio rituale per un nuovo Stato-nazione*, in *La chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, a cura di Id., Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 187-189; BRUNO TOBIA, *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998.

⁴ Cfr. ANDREA BARAVELLI, *La vittoria smarrita. Legittimità e rappresentazioni della Grande Guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Roma, Carocci, 2006.

⁵ UGO OJETTI, *Monumenti alla Vittoria*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1919. Per comprendere il fenomeno "monumentale" nei primissimi anni venti si vedano i volumi *Monumenti della riconoscenza eretti dagli italiani ai caduti per la patria nella grande guerra 1914-1918*, Bologna, Malferrari, 1923-1925.

⁶ Cfr. GEORGE L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 7 (ed. orig. *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1990).

⁷ Cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, *Le memorie delle battaglie: i monumenti ai caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 289-297.

⁸ EMILIO GENTILE, *Il Culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 22.

⁹ Cfr. CARLO CRESTI, *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1986 (in particolare si veda il paragrafo *Architetture e spazi per gli eroi*, pp. 41-72; versione ampliata del saggio *Metafisica del provinciale. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, in *La Metafisica: gli Anni Venti*, a cura di Renato Barilli, Franco Solmi, catalogo della mostra, II, Bologna, Comune di Bologna, 1980, pp. 707-710).

¹⁰ Cfr. MARCO MONDINI, *La festa mancata. I militari e la memoria della Grande Guerra, 1918-1923*, «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», 7 (2004), 4, pp. 555-578. Dello stesso autore si vedano gli interessanti *Veneto in armi. Tra mito della nazione e piccola patria 1866-1918*, Gorizia, Leg, 2002; *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia Nord Orientale (1919-1939)*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XL (2006) [2007], pp. 273-293.

¹¹ Per la costruzione dei monumenti ai caduti in Italia dopo il primo conflitto mondiale, la storiografia ha proposto periodizzazioni non sempre convincenti. In particolare, si veda: CLAUDIO CANAL, *La retorica della morte: i monumenti ai caduti della Grande Guerra*, «Rivista di Storia Contemporanea», XI (1982), 4, pp. 659-669; RENATO MONTELEONE, PINO SARASINI, *I monumenti italiani ai caduti della Grande*

Guerra, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni, Camillo Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 631-662; SILVIA DAFFARA, *Nel marmo e nel bronzo. I monumenti ai caduti dal compianto alla celebrazione*, in 1918. *La guerra nella testa. Arte popolare, esperienze, memoria nel primo conflitto mondiale*, Trieste, LINT, 1998, pp. 61-72; *La guerra in salotto. Miti, monumenti, memoria, quotidiano della Grande Guerra*, a cura di Lucio Fabi, Udine, Gaspari, 1999; STÉPHANE AUDOIN ROUZEAU, ANNETTE BECKER, 14-18: *retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, 2000 (trad. it. *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002); CHRISTINE PENNISON, *Immagini, simboli e ricordi della Grande Guerra utilizzati a scopo politico. Dalla fine della guerra all'avvento del fascismo*, in *Il primo dopoguerra e il culto dei caduti*, a cura di Christine Pennison, Alessandra Peretti, Giovanna Tanti, Pisa, Quaderno del Centro per la didattica della storia, 2003; JAY WINTER, *Remembering war. The Great War between memory and history in the XX Century*, London-New Haven, Yale University Press, 2006. Un bilancio degli studi sul tema dei monumenti ai caduti – sebbene non registri ricerche importanti compiute dagli storici dell'architettura – è stato realizzato recentemente da NICOLA LABANCA, *Pietre di guerra, dall'alba del ventunesimo secolo*, in *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, a cura di Id., atti del convegno (Siena 2008), Milano, Unicopli, 2010, pp. XV-XLIII.

¹² Per “teoria del monumento” si rimanda da ultimo al saggio di ANDREA PINOTTI, *Antitotalitarismo e antimonumentalità. Un'elettiva affinità*, in *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, a cura di Gian Piero Piretto, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 17-33. Sulla costruzione della memoria di guerra si veda invece *Rituali civili. Storie nazionali e memorie pubbliche nell'Europa contemporanea*, a cura di Maurizio Ridolfi, Roma, Gangemi, 2006.

¹³ A partire dal 1920, la rivista *L'Illustrazione Italiana* documentò, nella rubrica *Per ricordare la Vittoria e gli eroi*, le inaugurazioni degli innumerevoli monumenti ai caduti.

¹⁴ Cfr. MARIO ISNENGHI, *La Grande Guerra, in I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di Id., Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 276.

¹⁵ Cfr. ELENA DELLAPIANA, *Eroi e pietà. La monumentalizzazione dei luoghi delle battaglie risorgimentali*, in *Architettura dell'Elettismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita*, a cura di Loretta Mozzoni, Stefano Santini, atti del convegno (Jesi 2010), Napoli, Liguori, 2011, pp. 113-144. Si veda anche SILVIA REGONELLI, *Una “torre storica”*, in *Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel cido della Gran Torre*, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi, 2011, pp. 29-35.

¹⁶ PATRIZIA DOGLIANI, *Redipuglia*, in *I luoghi della memoria*, p. 381. Della stessa autrice si veda anche *Tra guerre e pace. Memorie e rappresentazioni dei conflitti e dell'Olocausto nel mondo contemporaneo*, Milano, Unicopli, 2001.

¹⁷ Il piano Faracovi venne approvato e finanziato nel febbraio 1929, mentre la legge 877 che regolava la *Sistemazione definitiva delle salme dei Caduti in guerra* era del 31 giugno 1931. Si veda ANNA MARIA FIORE, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, «Annali di architettura», 15 (2003), pp. 233-247.

¹⁸ Più di quaranta sacrari monumentali, cimiteri militari, sacrari predisposti in chiese già esistenti e in cimiteri civili, furono voluti dal regime fascista tramite il Commissariato per le Onoranze ai Caduti di guerra. Cfr. PATRIZIA DOGLIANI, *Les monuments aux morts de la Grande guerre en Italie*, «Guerres mondiales et conflits contemporains», numero monografico dedicato a *Les monuments aux morts de la première guerre mondiale*, XLII (1992), 167, pp. 87-96.

¹⁹ Sui monumenti ai caduti eretti in Italia nei centri urbani, la letteratura si è arricchita negli ultimi anni di non pochi studi (anche in virtù delle iniziative promosse dal Comitato speciale per la tutela del patrimonio storico della prima guerra mondiale, istituito con l'entrata in vigore della legge 78/2001). Per quanto riguarda alcune specifiche aree geografiche si rimanda a: *La memoria pia. I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997; *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, a cura di Patrizia Marchesoni, Massimo Martignoni, catalogo della mostra, Trento, Museo storico di Trento, 1998; *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, a cura di Vittorio Vidotto, Bruno Tobia, Catherine Brice, Roma, Argos, 1998; GIORGIO TREVISAN, *Memorie della grande guerra. I monumenti ai caduti di Verona e provincia*, Sommacampagna (VR), Cierre, 2005; *I monumenti ai caduti della Grande Guerra nei castelli romani. La luce e l'ombra*, a cura di Daniela De Angelis, Roma, Gangemi, 2006; *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*,

a cura di Maria Mangiavacchi, Laura Vigni, Siena, Nuova Immagine, 2007; *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni, Monica Pregnolato, Vicenza, Terra Ferma, 2008; MARIO BALOSSINI, EMILIANA MONGIAT, *Fummo soldati d'Italia. Monumenti ai caduti delle province di Novara e Verbania*, Novara, Interlinea, 2009; *In victoria vita. I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'Aretino*, a cura di Dominique Charles Fuchs, Renata Gottschalk, Firenze, Edifir, 2010; *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti della provincia di Salerno*, a cura di Maria Rosaria Nappi, Roma, Gangemi, 2009; *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti di Napoli e provincia*, a cura di Maria Rosaria Nappi, Roma, Gangemi, 2011; *Monumenti ai caduti. Firenze e provincia*, a cura di Lia Brunori, Firenze, Polistampa, 2012; *I monumenti e i giardini celebrativi della grande guerra in Lombardia. Il censimento per le province di Brescia, Milano e Monza Brianza*, a cura di Alberta Cazzani, Udine, Gaspari, 2012.

²⁰ Sulla complessa vicenda del monumento ai caduti di Milano cfr. FULVIO IRACE, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Milano, Electa, 1994, pp. 91-102; FRANCESCA ZANELLA, *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza 1912-1935*, Milano-Parma, Electa-Csac dell'Università di Parma, 2002, pp. 114-119.

²¹ MARIO ISNENGHI, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi. 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 341-349.

²² Come ha sostenuto Isnenghi, tra il 1928 e il 1931 si decreterà la fine del monumento ai caduti di iniziativa locale. La legge del 12 giugno 1931 accentrerà a Roma le funzioni relative agli incarichi di provvedere ai cimiteri di guerra e ai sacrari. Nasceranno così i sacrari di Monte Grappa, di Pocol, di Fagarè, del Montello, di Redipuglia, di Oslavia e di Caporetto. Per la loro descrizione si vedano i volumetti *Sacrari militari della Prima guerra mondiale* pubblicati periodicamente a cura del Ministero della Difesa e del Commissariato generale onoranze caduti in guerra.

²³ Il fenomeno del "turismo patriottico" iniziò subito dopo il conflitto. Nel 1919 la Michelin stampò una fortunata guida ai campi di battaglia in quattro volumi. Allo stesso modo anche il Touring Club Italiano pubblicò delle guide, che arrivarono a parecchie edizioni già alla fine degli anni venti. A partire dal 1935 fu anche stabilita dal Ministero dell'interno una procedura per regolare l'afflusso dei gruppi. Si vedano i dati sui visitatori dei campi di battaglia riportati in BRUNO TOBIA, *"Salve o popolo d'eroi". La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 89. Per gli itinerari "turistici" della Grande Guerra si rimanda invece a GIOVANNI CENACCHI, MARIO VIANELLI, *Teatri di guerra sulle Dolomiti. 1915-1917. Guida ai campi di battaglia*, Milano, Mondadori, 2006; LUCIO FABI, *Le strade della memoria. Itinerario storico e sentimentale sui luoghi della Grande Guerra*, Cremona, Persico, 2008.

²⁴ Cfr. ARTURO LANCELOTTI, *Il concorso per il Monumento al Fante*, «Corriere d'Italia», 1 giugno 1921.

²⁵ Costituitosi a Milano il 1° giugno 1919, il Comitato viene eretto Ente morale con regio decreto 1162 del 14 luglio 1921. Cfr. ACS, Biblioteca, *Statuto e regolamento generale del comitato nazionale per il monumento ossario al fante italiano*, raccolta di documenti a stampa.

²⁶ Sulla base degli studi di Manacorda, il progetto della "Via Sacra del Carso" venne illustrato da Arnaldo Sartori nel numero di luglio del 1919 sulle pagine della rivista del Touring Club Italiano, *Le Vie d'Italia*.

²⁷ Cfr. CELSO COSTANTINI, *La Via Sacra del Carso e il Monumento al Fante*, «Arte Cristiana», VII (1919), 9, p. 164.

²⁸ Cfr. FABIO MANGONE, *La morte e l'eroe: archiscultura monumentale in Italia, 1890-1922*, «La Nuova Città», 9 (1995), pp. 53-67. Si veda inoltre FLAVIO FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in FLAVIO FERGONZI, MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 134-199; e STEFANO ZAGNONI, *Dal monumento al fante ad una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia*, «Parametro», numero monografico dedicato a *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, XXVIII (1996), 213, pp. 56-60.

²⁹ Fu calcolato all'incirca un arruolato su sei; cfr. JAY WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 8 (ed. org. *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995).

³⁰ Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *L'appello alla nazione*, conservato in ACS, Biblioteca, *Statuto e regolamento*, pp. 11-12.

³¹ Deputato dal 1913 al 1929, sottotenente degli Alpini, nonché combattente su diversi settori del

fronte, Gasparotto è stato considerato un esempio di “interventista intervenuto volontario”. Nel 1919 diede alla stampa il *Diario di un Fante*.

³² APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini, Rassegna Stampa, 1914-1931: Nino SACERDOTI, *Per il Monumento-Ossario al Fante sul S. Michele*, «Il Monitore Tecnico», [bozze di stampa con correzioni].

³³ La Giuria era così composta: Leonardo Bistolfi, presidente, Ulisse Stacchini, Libero Andreotti, Arturo Dazzi, Emilio Quadrelli, Gaetano Moretti, Ernesto Basile, Giovanni Greppi, Manfredo Manfredi, relatore; ma è da sottolineare come la relazione pubblicata del concorso di primo grado sia però firmata da Luigi Secchi e Domenico Trentacoste anziché da Quadrelli e Basile, con Gaetano Moretti relatore. Cfr. *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, Milano, s.d., p. 22 con *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, dattiloscritto, datato 14 giugno 1921, conservato in APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini.

³⁴ Va ricordato che nello stesso mese di maggio iniziarono i lavori di recupero delle salme, a un anno dall'istituzione della Commissione nazionale per le onoranze ai caduti presso il Ministero degli Interni. L'Ufficio centrale per la cura e le onoranze alle salme dei caduti in guerra, organo esecutivo, ebbe sede prima a Udine e poi a Padova. I lavori furono di recupero furono organizzati dal colonnello Vincenzo Paladini, coadiuvato dal maggiore Giannino Antona-Traversi.

³⁵ L'elenco degli ottantuno moti corrispondenti ai progetti partecipanti è riportato in APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini, *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, dattiloscritto, datato 14 giugno 1921. Difficile è riuscire a individuare la totalità dei nomi dei partecipanti, in quanto non vennero aperte le buste contenenti i nomi dei progetti non premiati. Soltanto intrecciando plurime fonti archivistiche e bibliografiche è stato possibile associare nome e progetto di alcuni autori.

³⁶ Con il motto “Simonide Salia”, cfr. VERA FRENI, CARLA VARNIER, *Raimondo D'Aronco. L'opera completa*, Padova, Centro Grafico Editoriale, 1983, pp. 189-190.

³⁷ Cfr. GIORGIOMARIA RIGOTTI, *Raimondo D'Aronco e Annibale Rigotti*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi su “Raimondo D'Aronco e il suo tempo”*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1982, pp. 88, 91. D'Aronco invia a Rigotti, il 17 agosto 1920, una cartolina postale con il suo caustico e feroce giudizio sui progetti premiati.

³⁸ Nell'archivio Boari presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara si conservano i disegni realizzati da Adamo Boari per il concorso, cfr. *Adamo e Sesto Boari. Architetti ferraresi del primo Novecento*, a cura di Alessandra Farinelli Toselli, Lucio Scardino, Ferrara, Liberty House, 1995.

³⁹ Anni dopo, gli architetti Eduardo Caraman e Vittorio Pantaleo parteciparono con le loro tavole alla prima esposizione napoletana del sindacato architetti. Si veda *Prima mostra del Sindacato fascista architetti della Campania. Catalogo*, Napoli, Italiani pel mondo, 1930, pp. 12-13.

⁴⁰ Cfr. APIUAV, Fondo Giuseppe Torres, *Torres Duilio Architetto. Operosità svolta nel ventennio fra le due grandi guerre. Curriculum vitae. Attività didattica scientifica-professionale*, dattiloscritto, Venezia, 1943.

⁴¹ Cfr. FABIO MANGONE, *Saverio Dioguardi*, Bari, Adda, 1996, pp. 56-70.

⁴² Cfr. OLGA GHIRINGHELLI, *Camillo Guerra 1889-1960. Tra neoclassicismo e modernismo*, Napoli, Electa, 2004, p. 38.

⁴³ Del Debbio partecipa con lo scultore Ercole Drei (1886-1973) proponendo una visione dalla forte carica futurista. Cfr. MARIA LUISA NERI, *Enrico Del Debbio*, Milano, Idea Books, 2006, pp. 36-38.

⁴⁴ Cfr. CARLO POZZI, *Paride Pozzi Architetto. La coerenza del mestiere. 1921-1970*, Bari, Dedalo, 1985, p. 75.

⁴⁵ EZIO GODOLI, *Prefazione*, in FABIO MANGONE, *Marcello Nizzoli. Disegni d'architettura 1917-1918*, Napoli, Electa, 1992, p. 7.

⁴⁶ Soltanto al termine della guerra, innumerevoli fotografi, pittori, scrittori, poterono rendere note, senza censure, le loro tragiche testimonianze, mediante cartoline, giornali di trincea, epistolari, volumi a stampa di memorie. Cfr. LUCIO FABI, *Soldati d'Italia. Esperienze, storie, memorie, visioni della Grande Guerra*, Milano, Mursia, 2014, pp. 255-271. Si veda anche MARIO ISNENGHI, *GIORGIO ROCHAT, La Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 515-518.

⁴⁷ Una cospicua fioritura di contributi in tal senso, costituita da, carteggi, resoconti dal fronte e testimonianze dirette dei soldati, è apparsa fin dai primi anni del dopoguerra. Cfr. FABIO FORESTI, PAOLA MORISI, MARIA RESCA, *Era come a mieter. Testimonianze orali e scritte di soldati della Grande Guerra*, San

Giovanni in Persiceto, s.e., 1983; LUCIO CEVA, *Veneto e Italia di fronte alla Grande Guerra. Memorialisti e letteratura di guerra*, in *Storia della cultura veneta*, VI, *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 767-797; GIORGIO ROCHAT, *Il soldato italiano dal Carso a Redipuglia*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni, Camillo Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 619-626; "Nessuno potrà tenersi in disparte". *La Grande Guerra: memoria, territorio, documentazione*, a cura di Adolfo Mignemi, atti del convegno (2008), Novara, Interlinea, 2009. Tra i tanti memoriali vale la pena di ricordare, per intensità descrittiva, quello di SILVIO D'AMICO, *La vigilia di Caporetto. Diario di guerra 1916-1917*, a cura di Enrica Bricchetto, Firenze, Giunti, 1996.

⁴⁸ L'affluenza del pubblico diventò subito rilevante: dopo soli tre giorni un primo bilancio fece registrare più di duemila visitatori paganti. Il ricavo dei biglietti andò a ingrossare il fondo per le spese del monumento. Cfr. F.G., *Per il monumento al Fante*, «Giornale d'Italia», 14 luglio 1920.

⁴⁹ Cfr. C.B., *Un progetto di monumento che è una rivelazione. Il fante ha trovato il suo degno poeta*, «Il Secolo», 11 luglio 1920; GIUSEPPE FANCIULLI, *Il monumento al Fante*, «L'Idea Nazionale», 25 luglio 1920; U.O. [UGO OJETTI], *Cronache d'arte. Il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1920; MARGHERITA GRASSINI SARFATTI, *Il monumento al Fante. L'esito del concorso*, «Il Popolo d'Italia», 3 agosto 1920.

⁵⁰ Per le motivazioni che indussero il Presidente a essere fermo al rispetto delle norme, cfr. *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, Milano, s.d., relazione a stampa, p. 17.

⁵¹ Furono premiati (tra parentesi sono indicati il numero assegnato al progetto e il motto): Giovanni Crescini (6. Dedalo), Enrico Mariani (9. Pro...Eis), Alberto e Enrico Griffini e Paolo Mezzanotte (10. S.G.G.), Giuseppe P. Boni (11. Mira), Giovanni Salvestrini (12. Sile), Umberto Sabboni e Antonio Carminati (13. Juvabit), Pietro Angelini (16. Tirteo), Guido Cirilli (18. Patria), Temistocle Antonicelli (25. Il valore fu pari al sacrificio), Alessandro Limongelli (58. Golgotha), Giuseppe Mancini (63. Prometeo), Eugenio Baroni (70. Fante), Saverio Dioguardi e Antonio Varlonga (74. Ad Altiora), Giuseppe Mazzoni (80. Kaddynamin Adepaein). Per le immagini dei progetti cfr. RAFFAELE CALZINI, *Il grande concorso nazionale per il "monumento al fante"*, «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920, pp. 193-200.

⁵² I disegni originali sono conservati in Archivio storico dell'accademia di Belle Arti di Venezia, Fondo Guido Cirilli. Ringrazio Pierluigi Ciapparelli, per avermi dato a suo tempo la possibilità di visionare i disegni. Su Cirilli si veda il recente Guido Cirilli, *Architetto dell'Accademia. Disegni dal Fondo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di Alberto Giorgio Cassani, Guido Zucconi, catalogo della mostra (Venezia), Padova, Il Poligrafo, 2014.

⁵³ Cfr. GUIDO CIRILLI, *Monumento ossario al Fante italiano (progetto). Relazione*, Venezia, 1921, cit. in CLAUDIA FABBRICATORE, *Guido Cirilli architetto tra istituzioni e professione (1896-1943)*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, anno accademico 2002-2003, relatore Guido Zucconi, p. 55.

⁵⁴ ROBERTO PAPINI, *Il concorso per il monumento al fante*, «Emporium», LII (1920), 307-308, pp. 89-96, ora anche in *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di Rosario De Simone, Firenze, Edifir, 1998, pp. 11-14.

⁵⁵ GIULIO ULISSE ARATA, *La prima mostra di architettura promossa dall'associazione degli architetti lombardi*, «Vita d'Arte», VII (1914), 75, p. 67.

⁵⁶ CARLO TRIDENTI, *Il monumento per l'Ossario al Fante. Le forme e i simboli*, «Il Giornale d'Italia», 31 maggio 1921.

⁵⁷ Su Alessandro Limongelli cfr. CARLO CECHELLI, *Profili di giovani architetti. Alessandro Limongelli*, «Architettura e Arti Decorative», VII (1927), 3, pp. 113-131; si veda anche la scheda in *Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale 1870-1930*, a cura di Giuseppe Strappa, Roma, Kappa, 1989, pp. 118-120; e la scheda in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a cura di Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni, catalogo della mostra (Bologna, Venezia, Marsilio, 1993), pp. 374-375. Cfr. inoltre il recente studio di FRANCESCA MARSICO, *L'architettura di Alessandro Limongelli*, s.l. [ma Roma], Europa Edizioni, 2014.

⁵⁸ Sull'attività di Giuseppe Mancini si veda SEM BENELLI (pref.), *L'architettura di Giuseppe Mancini. Progetti e schizzi*, Milano, Bestetti, s.d. (1913?, 1928?). Si veda inoltre RAFFAELLA CATINI, *ad vocem*, *Dizionario biografico degli Italiani*, 68, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007.

⁵⁹ Su Eugenio Baroni cfr. GIUSEPPE CUGINI, *Eugenio Baroni. L'Aedo in pietra della risorta potenza italica*, «Cremona», (1935), novembre, pp. 629-643; G. AUREA, *Eugenio Baroni*, «Arte Cristiana», XXIV (1936),

1, pp. 7-9; CLAUDIA REFICE, *ad vocem*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964; FRANCO SBORGI, *Il 'caso Baroni' e il concorso nazionale per il Monumento al Fante*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1989, pp. 15-23; *Eugenio Baroni 1880-1935*, a cura di Franco Sborgi, catalogo della mostra, Genova, De Ferrari, 1990; *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, a cura di Giorgio Rossini, catalogo della mostra (Genova), Milano, Skira, 2009; CATERINA OLCESE SPINGARDI, *Un fondo d'archivio su Eugenio Baroni in dono alla Biblioteca Berio*, «La Berio», L (2010), 1, pp. 5-18.

⁶⁰ Cfr. EUGENIO BARONI, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento al Fante sul monte S. Michele*, Milano luglio 1920-Roma aprile 1921, Milano, Tipogr. Fratelli Magnani, 1921.

⁶¹ LETIZIA DI MAIO, *Note biografiche*, in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, a cura di Maurizio Corgnati, catalogo della mostra (Torino), Monacalieri, Ilte, 1990, p. 151.

⁶² Cfr. EMILIO GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 2008, *passim*.

⁶³ MOSSE, *Le guerre mondiali*, p. 5.

⁶⁴ Cfr. LUCIO FABI, *Soldati d'Italia. Esperienze, storie, memorie, visioni della Grande Guerra*, Milano, Mursia, 2014, p. 210.

⁶⁵ Cfr. *Concorso per il Monumento al fante sul San Michele*, «L'Architettura Italiana», 10, XV (1920), 1 ottobre, p. 78.

⁶⁶ I disegni preparatori e alcune tavole originali presentate al concorso sono conservati nelle collezioni private della famiglia Griffini e nell'archivio privato Mezzanotte. Cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Napoli, Electa, 2000, pp. 152-153.

⁶⁷ Cfr. *Concorso per il Monumento al fante sul San Michele*, «L'Architettura Italiana», XV (1920), 10, p. 79.

⁶⁸ RAFFAELLO GIOLLI, *Il concorso per il monumento al Fante alla seconda prova*, «La Sera», 27 luglio 1920.

⁶⁹ Nell'agosto 1920 fu emanata da Giovanni Rosadi, sottosegretario alla Pubblica Istruzione (Antichità e Belle Arti), la circolare ministeriale 56 in cui si dichiarava che i progetti dei monumenti nelle zone di guerra dovevano ottenere il nulla osta delle competenti soprintendenze. La circolare fu pubblicata in *Cronaca delle Belle Arti*, supplemento del «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VII (1920), 9-12.

⁷⁰ Per tale motivo, al termine dei lavori della seconda tornata, la giuria chiari la questione dei costi. La relazione della giuria a stampa (dattiloscritta inviata ai prescelti) richiedeva, infatti, un preventivo particolareggiato che non doveva superare la somma di quindici milioni di lire. Cfr. APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini, *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, dattiloscritto, datato 14 giugno 1921, p. 11; *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, Milano s.d., relazione a stampa, p. 21.

⁷¹ U.O. [UGO OJETTI], *Cronache d'arte. Il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1920.

⁷² RAFFAELLO GIOLLI, *Il concorso per il monumento al Fante alla seconda prova*, «La Sera», 27 luglio 1920.

⁷³ Alla cerimonia erano presenti il Ministro dell'istruzione Pubblica, il Prefetto Zoccoletti, il Sindaco Valli, il Questore, il comandante della divisione generale Pugliese, il generale Petiti di Roreto accompagnato dal colonnello Schiavetti, il Comitato pro-Ossario al Fante, la Regina Elena con i Principi reali e il Re accompagnato dal generale Cittadini. La mostra venne aperta al pubblico il giorno dopo.

⁷⁴ La lettera, datata Gardone del Garda 8 giugno 1921 e firmata Gabriele d'Annunzio fante del 2° battaglione del 77° Reggimento, venne pubblicata due giorni dopo; cfr. *Una protesta di D'Annunzio contro la profanazione del San Michele*, «Epoca», 10 giugno 1921; *Un'altra lettera di D'Annunzio per il monumento al Fante sul San Michele*, «Il Giornale d'Italia», 10 giugno 1921. Si veda anche *La parola ammonitrice di D'Annunzio tronca la polemica sul Concorso per il Monumento al Fante*, «Il Secolo Illustrato», 1 luglio 1921, pp. 353-354.

⁷⁵ Il decreto sarà ufficializzato solo il 3 novembre 1922, del governo Mussolini appena insediato che rese monumenti nazionali le località teatro delle battaglie della guerra. Tale decreto giunse in un clima di rinnovata sensibilità verso il paesaggio e alla sua protezione. Non a caso, l'11 giugno 1922 era stata emanata la legge 778 dedicata alla *Tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*. Cfr. LUIGI PARGAGLIOLO, *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1923.

⁷⁶ Cfr. Le lettere inviate da Griffini alla moglie Sandra Gallone, datate Roma 21 maggio 1921 e 23

maggio 1921. Si veda Enrico Agostino Griffini 1887-1952. *Inventario analitico dell'archivio*, a cura di Massimiliano Savorra, Padova-Venezia, Il Poligrafo-Archivio Progetti/Iuav 2007, p. 174.

⁷⁷ ALESSANDRO LIMONGELLI, *Monumento-Ossario al Fante Italiano*, Roma, Arti Grafiche Palombi 1921; relazione a stampa cit. in Francesca Marsico, *L'architettura di Alessandro Limongelli*, s.l. [ma Roma], Europa edizioni, 2014, p. 62.

⁷⁸ E.R., *Il monumento al Fante*, «Epoca», 1 giugno 1921.

⁷⁹ Gli elaborati di Griffini e Mezzanotte richiamavano alla memoria talune proposte scolastiche “wagneriane” di Mario Sandonà (il monumento funebre per Segantini, 1900) e di Bohumil Hübschmann (monumento alle vittime di Semmering, 1903); cfr. ELEONORA BAIKATI, DANIELE RIVA, *Il Liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 67-68.

⁸⁰ ENRICO AGOSTINO GRIFFINI, ALBERTO GRIFFINI, PAOLO MEZZANOTTE, *Il Monumento al fante sul San Michele*, Milano, s.e., 1921, p. 1.

⁸¹ Alberto Griffini morì nel dicembre 1920, ma il progetto fu presentato anche a suo nome. Nella relazione a stampa gli architetti scrissero: «Il suo diletto spirito ci fu accanto nella lunga fatica, come il migliore compagno».

⁸² EUGENIO BARONI, *Il monumento al Fante*, Milano-Venezia, Tipogr. Flli Magnani-Esposizione Internazionale d'Arte, 1926, p. 5.

⁸³ EUGENIO BARONI, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Tipogr. Flli Magnani, 1922, p. 6.

⁸⁴ Cfr. EUGENIO BARONI, *Il bozzetto “Fante” nel concorso nazionale per il monumento al Fante sul monte S. Michele. Milano luglio 1920-Roma aprile 1921*, Milano, Tipogr. Fratelli Magnani, 1921.

⁸⁵ «I fanti del '99! Dei ragazzi! Li portammo via alle loro mamme...»: lo scultore scrisse un toccante diario nelle fasi di realizzazione del bozzetto, evocando ricordi personali e lettere di soldati, suoi compagni caduti in guerra; cfr. EUGENIO BARONI, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Tipogr. Flli Magnani, 1922, p. 20.

⁸⁶ FRANCESCO SAPORI, *I bozzetti per il monumento al Fante*, «La Sera», 8 giugno 1921.

⁸⁷ «Gli eroi delle Termopili sono morti mille volte sulle aride petraie del Carso o sui piani di Verdun. La carne è la stessa e il dolore forse più fremente nel cuore delle madri»; cfr. CARLO TRIDENTI, *La croce e l'altare. Il concorso per l'ossario sarà annullato?*, «Il Giornale d'Italia», 10 giugno 1921.

⁸⁸ RAFFAELE CALZINI, *Il secondo concorso per il monumento ossario al Fante italiano*, «L'Illustrazione Italiana» del 26 giugno 1921, p. 776. Si vedano anche le critiche della Sarfatti; M.G.S. [MARGHERITA GRASSINI SARFATTI], *Cronache d'arte. In cima al San Michele*, «Il Popolo d'Italia», 12 agosto 1921.

⁸⁹ Sul plagio cfr. MARCELLO PIACENTINI, *Commenti e polemiche. Considerazioni sul concorso per il monumento al fante*, «Architettura e Arti Decorative», I (1921), II, pp. 215-216.

⁹⁰ Cfr. *Il concorso per il Monumento al Fante. Un tentativo di arte tedesca*, «La Sera», 4 giugno 1921; Bismarck e il Monumento per la glorificazione del Fante italiano, «La Perseveranza», 4 giugno 1921.

⁹¹ Cfr. APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini, *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, dattiloscritto, datato 14 giugno 1921, pp. 7-9. Cfr. Anche *Concorso per il monumento al fante*, «Architettura e Arti Decorative», I (1921), II, pp. 197-207.

⁹² Dopo la decisione del Comitato ci furono tre dimissioni, ma solo quella di un membro della giuria, colui che diede il voto negativo, fu una conseguenza dei “nuovi provvedimenti artistici”; le altre furono motivate da ragioni estranee alla questione.

⁹³ GIOVANNI MANFREDI, *Per il monumento al Fante*, «La Nuova Giornata», III (1921), 24, p. 1.

⁹⁴ Giunte in grande quantità, le risposte furono tutte trasmesse al comitato centrale per il monumento al fante; cfr. *Chi domanda la parola? Per la gloria del Fante Italiano*, supplemento de «Il Popolo d'Italia», 26-31 dicembre 1921.

⁹⁵ GUIDO CIRILLI, *Per il monumento al Fante*, «Il Giornale d'Italia», 3 gennaio 1922.

⁹⁶ M.G.S. [MARGHERITA GRASSINI SARFATTI], *Il comunicato del Comitato per il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 19 gennaio 1922.

⁹⁷ Figlio di Margherita e di Cesare Sarfatti, il diciassettenne Roberto, volontario del battaglione Monte Baldo del 6° Reggimento Alpini, morì sul Col d'Echele, sull'altopiano di Asiago. Il 4 novembre 1925, la Sarfatti ricevette la medaglia d'oro al valor militare conferita al figlio. Anni dopo commissionò a Giuseppe Terragni un monumento sul luogo dove cadde il giovane (la salma venne ritrovata solo nel 1934). Cfr. MARINA SOMMELLA GROSSI, *Sarfatti e Terragni. Accenni a una storia parallela. Da un disegno*

della Città nuova a un monumento su un altopiano, in *In Cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 53-69. Si veda inoltre SERGIO MARZORATI, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Como, Nodo Libri, 1990; PHILIPPE V. CANNISTRARO, BRIAN R. SULLIVAN, *Il Duce's other woman*, New York, Morrow & Co., 1993 (trad. it. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Milano, Mondadori, 1993).

⁹⁸ M.G.S. [MARGHERITA GRASSINI SARFATTI], *Il monumento al Fante. Punto e a capo*, «Il Popolo d'Italia», 4 febbraio 1922. La Sarfatti tornò sull'argomento nell'articolo *Ancora il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 10 maggio 1922.

⁹⁹ CARLO CARRÀ, *Il monumento al Fante. Le strane vicende di un concorso*, «Il Secolo», 25 gennaio 1922. L'artista aveva già espresso le sue idee in alcuni articoli pubblicati su «Valori Plastici». Si veda in particolare *Benedetto Croce e la monumentomania italiana* (II (1920), 7-8, pp. 91-92).

¹⁰⁰ Sulla "onestà" del concorso interviene in una nota poscritta, anche Papini. Cfr. ROBERTO PAPINI, *Il secondo concorso per il monumento al fante*, «Emporium», LV (1922), 325, pp. 52-58.

¹⁰¹ ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1922, 14/1/1087, Lettera dattiloscritta, datata Milano 29 aprile 1922, inviata dal vicepresidente generale Biancardi (su carta intestata Comitato Nazionale per il Monumento-Ossario al Fante Italiano) al presidente del Consiglio. Si veda inoltre, ACS, Biblioteca, *Discorso pronunciato dal Vice Presidente del Comitato Generale Eugenio Biancardi all'inaugurazione della Mostra dei Bozzetti*, Milano 6 maggio 1922.

¹⁰² APIUAV, Fondo Enrico Agostino Griffini, Rassegna Stampa, 1914-1931: SACERDOTI, *Per il Monumento-Ossario al Fante sul S. Michele*, p. 6.

¹⁰³ Cfr. V.B. [VINCENZO BUCCI], *A proposito del verdetto popolare sul Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1922; A.M. [ANTONIO MARAINI], *Cronache d'arte*, «La Tribuna», 6 giugno 1922.

¹⁰⁴ ACS, Biblioteca, *Relazione della Presidenza del Comitato per il Monumento-Ossario del San Michele a commento dell'ordine del giorno del 5 dicembre 1922*, documento a stampa.

¹⁰⁵ Oltre ai giudizi di Ernesta Battisti, Amelia Filzi, della sorella di Nazario Sauro, delle madri di Roberto Cozzi e di Maurilio Bossi, delle vedove di medaglie d'oro, degli ufficiali superiori combattenti, vengono pubblicati anche i pareri di artisti a favore di Baroni (Leonardo Bistolfi, Giovanni Greppi, Giovanni Nicolini, Aristide Sartorio, Adolfo Wildt, Duilio Cambellotti, Arrigo Minervi, Marcello Dudovich, Plinio Nomellini, Giuseppe Mentessi, Guido Marussig, Filippo Cifariello, Michele Cascella, e altri).

¹⁰⁶ M.G.S. [MARGHERITA GRASSINI SARFATTI], *Il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 7 dicembre 1922.

¹⁰⁷ UGO OJETTI, *Cronaca d'arte. Ancora del monumento al Fante*, «Corriere della sera», 9 dicembre 1922.

¹⁰⁸ Cfr. EMILIO GENTILE, *Il Culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 41 e ss.

¹⁰⁹ *Un monumento che non si farà*, «Il Popolo d'Italia», 6 gennaio 1923.

¹¹⁰ Su quanto accadde in seguito alla chiusura del concorso si veda STEFANO ZAGNONI, *Dal monumento al fante ad una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia*, «Parametro», numero monografico dedicato a *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, XXVIII (1996), 213, pp. 59-60.

¹¹¹ ETTORE JANNI, *L'invasione monumentale*, «Emporium», XLVIII (1918), 288, pp. 283-291, ripubblicato nell'Antologia critico-documentaria in FLAVIO FERGONZI, MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 201-202.

¹¹² ETTORE JANNI, *Lo scandalo del monumento*, «La Sera», 1 marzo 1923.

¹¹³ ANNETTE BECKER, *Les monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Errance, 1988; ALEX KING, *Memorials of great war in Britain. The symbolism and politics of remembrance*, Oxford, Berg, 1998; SISSI CASTELLANO, *The Silent Cities. Sir Edwin Lutyens e i cimiteri della Grande Guerra nel nord della Francia*, «Casabella», 675 (2000), pp. 6-27.

¹¹⁴ Cfr. MIMMO FRANZINELLI, *Il riarmo dello spirito. I cappellani militari nella Seconda guerra mondiale*, Paese, Pagus, 1991; cfr. anche CESARE ALBERTO LOVERRE, «L'architettura necessaria». *Culto del caduto ed estetica della politica*, «Parametro», numero monografico dedicato a *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, XXVIII (1996), 213, pp. 19-20. Si veda inoltre ALBERTO GUASCO, *Cattolici e fascisti. La Santa Sede e la politica italiana all'alba del regime (1919-1925)*, Bologna, Il Mulino, 2013.

¹¹⁵ MOSSE, *Le guerre mondiali*, p. 7.

¹¹⁶ Per tale motivo propose di far erigere «non già le solite insignificanti statue, ma opere concrete volte all'elevazione ed al benessere, degne nella forma e nobili nel concetto, come un ponte, un par-

co, una fontana, una biblioteca, dedicate al ricordo dei caduti»; cfr. *Monumenti agli americani caduti in guerra*, «Architettura e Arti Decorative», XII (1924), p. 555.

¹¹⁷ Cfr. GEMMA BELLÌ, *Liturgia fascista e progetti di sacrari*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 385-389.

¹¹⁸ Cfr. GIOVANNI COSTETTI, *Il monumento alla Madre*, «Il Giornale di Poesia», 8 dicembre 1923, articolo ripubblicato nella Antologia critico-documentaria, in FLAVIO FERGONZI, MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 208-210.

¹¹⁹ Cfr. PAOLO NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, p. 135. Si veda anche la voce *Ossario*, compilata nel 1935 dal generale Alberto Baldini per l'Enciclopedia Italiana Treccani.

¹²⁰ GUIDO ZUCCONI, *Architetture per un culto laico degli eroi*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, p. 345.

¹²¹ Cfr. RENATO MICHELESI, *Dove riposano gli eroi della Grande Guerra*, «Le Vie d'Italia», XLV (1939), 11, pp. 1436-1443. Si veda altresì ANNA MARIA FIORE, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia (XIII ciclo), relatori Guido Zucconi, Howard Burns.

¹²² La circolare n. 13 inviata ai provveditori agli studi sulla questione dei viali e dei parchi della rimembranza è del 13 febbraio 1923. Cfr. DARIO LUPI, *Parchi e Viali della Rimembranza*, Firenze, Bemporad, 1923; Va ricordato che nel 1922 fu anche emanata la legge 778 dell'11 giugno, dedicata alla *Tutela delle bellezze naturali*. Cfr. LUIGI PICCIONI, *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, Camerino, Università di Camerino, 1999. Sulle sue prime applicazioni cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, *La legge e la natura. Strategie istituzionali per la salvaguardia del panorama a Napoli (1922-1939)*, «Bollettino d'Arte», 115 (2001), pp. 101-112.

¹²³ In tal modo, le nuove generazioni avrebbero potuto crescere con la consapevolezza di incontrare la memoria dei soldati nel mondo, anche perché «negli alberi del ricordo i morti rivivono». Cfr. MICHELA ROSSO, *Gli alberi del ricordo: il Parco della Rimembranza di Torino*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, p. 375.

Daniele Pisani

INVASIONI MONUMENTALI.

LA COMMEMORAZIONE DEI CADUTI IN VENETO*

La morte è terribile non per il non esserci più ma, al contrario, per l'esserci ancora e in balia dei mutevoli ricordi, dei mutevoli sentimenti, dei mutevoli pensieri di coloro che restavano.

LEONARDO SCIASCIA

Non temete, spiriti gloriosi, vi difenderemo. Difenderemo i morti, tutti i morti della guerra, anche a costo di scavare le trincee nelle piazze e nelle strade delle nostre città.

BENITO MUSSOLINI

La stagione peculiarmente fascista della commemorazione dei caduti della Grande Guerra si può far aprire con l'entrata in vigore della legge 877 del 12 giugno 1931, grazie a cui viene dato avvio alla realizzazione dei grandi sacrari del tardo regime, volti a conservare «in perpetuo» le salme dei caduti in un «definitivo assetto».

Il principale mutamento previsto dalla legge è il passaggio dell'Ufficio centrale per la cura e le onoranze alle salme dei caduti in guerra (COSCG) alle dirette dipendenze di un commissario per le onoranze ai caduti in guerra «da nominarsi con decreto del Capo del Governo in concerto con il Ministro della Guerra». Con il decreto legge 752 del 31 maggio 1935, gli subentrerà quindi, nella persona del generale Ugo Cei, la figura del commissario generale straordinario per la sistemazione di tutti i cimiteri di guerra nel Regno e all'estero, che si potrà giovare di procedure quanto mai snellite, senza più dover fare i conti con commissioni e dovendo render conto al solo duce¹.

Ugo Cei si era segnalato all'attenzione a partire dal 1932 nei panni di commissario del governo per il cimitero monumentale del Grappa. In tale circostanza, aveva dimostrato grande fiuto e straordinaria decisione. A contendersi l'onore di realizzare l'opera prevista erano stati per anni due comitati in aspro conflitto reciproco e qualcosa era già stato realizzato, pur tra le polemiche²; il nuovo commissario si svincola da tutti gli impegni pregressi, individua quelli che saranno di qui in avanti i progettisti di tutti i sacrari e impone ai lavori un ritmo tale che nel 1935 il sacrario sarà inaugurato³.

Con la nomina di Ugo Cei, il regime si appropria della commemorazione dei caduti, ne assume il controllo unitario e la strumentalizza a un chiaro disegno politico. Si chiude, per contro, una stagione caratterizzata da una straordinaria molteplicità.

Alla fine della guerra, il territorio che aveva ospitato i combattimenti era cosparso di cimiteri, sepolture di fortuna e cadaveri insepolti; ma era il paese intero a trovarsi alle prese con un lutto di dimensioni inaudite. Nel 1923, Benedetto Croce osservava come la Grande Guerra, la prima a essere «combattuta da tutto il popolo italiano», avesse reso «viva e concreta l'idea della patria, della quale si vede l'immagine, non più, come una volta, nei soli stemmi dei pubblici uffici, nelle tricolori bandiere, nei ritratti dei sovrani, ma nei monumenti che ricordano in ciascun luogo i caduti per la patria, nei nomi che si leggono incisi nelle lapidi»⁴. Per la prima volta il sacrificio di sangue imposto dallo Stato era questione che riguardava molti: i 4/5 delle famiglie italiane erano state direttamente coinvolte nel conflitto⁵.

Alcuni racconti risalenti al dopoguerra testimoniano di una presenza – quella dei morti – a dir poco ossessiva nella vita dei sopravvissuti. Mario Rigoni Stern ebbe modo, ad esempio, di narrare un suo ricordo d'infanzia, ambientato sull'altopiano di Asiago:

si stava allora costruendo il monumento ossario dove sarebbero state raccolte le decine di migliaia di spoglie di soldati caduti e da un operaio addetto alla riesumazione delle salme sparse in tanti cimiteri tra i boschi e le montagne sentii questo racconto.

In una sera d'autunno con nuvole e luna quest'uomo se ne tornava a casa a piedi [...]. A un certo punto, alzando la testa, vide una lunga colonna di persone che scendeva dai monti [...]. Si fermò interdetto a guardare la fila di cui non vedeva l'inizio e non la fine. Quando si avvicinò si accorse con grande stupore che erano soldati italiani e austriaci mescolati assieme, che andavano pallidi e silenziosi, ma che nessuno aveva armi e che il loro cammino non faceva alcun rumore⁶.

Tale visione di una sorta di *Wilde Jagd* ha come scenario il teatro delle battaglie e attesta le difficoltà a rielaborare la morte in serie prodotta dalla Grande Guerra. Proprio la parte del paese in cui essa è ambientata, del resto, era alle prese con un problema assai urgente: più ancora di essere commemorati, i soldati deceduti necessitavano di venire sepolti. Ricordava ancora Mario Rigoni Stern:

C'erano pure imprese che avevano appaltato il recupero dei soldati morti [...]. Dove era un luogo pianeggiante o suolo scavabile c'era un cimitero piccolo o grande [...]. Ma oltre a questi che avevano un segno, una lapide una croce o un cippo, c'erano altre migliaia di sepolture provvisorie di singoli caduti, o di

gruppi dove era avvenuto un assalto, dove aveva colpito una raffica di mitragliatrice, dove erano cadute salve di batterie, o dove c'era stato un posto di medicazione. Inoltre fuori dalle strade di arroccamento o lontano dalle contrade, ancora molti erano i soldati che restavano insepolti...⁷.

Ancora nel luglio del 1919 vi erano caduti che non avevano ricevuto nemmeno una sepoltura di fortuna, denunciava *Il Risorgimento*, reclamando la necessità «che si rimuovano e si seppelliscano avanzi di cadaveri e carogne in putredine»⁸.

Nel corso della guerra la responsabilità di provvedere alla bell'e meglio alla sepoltura dei caduti era riservata all'esercito; spesso erano stati i sopravvissuti a esporsi al pericolo per recuperare le salme dei compagni rimasti sotto il fuoco nemico e seppellirle. Lo facevano riponendo quanto restava delle salme all'interno di semplici tombe: la soluzione più consolidata, che consentiva di «portare una forma di certezza in un contesto come quello di questa guerra, pregna di novità tecnologiche tali da non garantire nemmeno il riposo eterno»⁹. L'inizio del culto dei caduti risale dunque al «patto di memoria» stabilito tra i combattenti, di cui erano i sopravvissuti a farsi carico. A conflitto concluso fu però necessario intraprendere una vasta campagna di riesumazione, riconoscimento dei morti e sistematico accorpamento delle sepolture che si sarebbe conclusa solo con la realizzazione dei grandi sacrari degli anni trenta.

I monumenti, le lapidi e le iscrizioni superstiti in alcuni cimiteri di montagna ci parlano di una commemorazione in genere sobria e pacata (l'iscrizione di un monumento nell'ex cimitero militare di Bocchetta Campiglia accenna, ad esempio, «ALLE FATICHE E ALLE ANGOSCE DELLA GUERRA»; un'iscrizione nell'ex cimitero militare di Cima Neutra si limita a rivolgere agli «EROI CADUTI [...] UNA PRECE UN AFFETTO UN PENSIERO»); anche il nemico è spesso avvertito come accomunato nella sorte avversa («ITALIANI E AUSTRIACI / FRATELLI NELLA MORTE» si legge in un'iscrizione nell'ex cimitero militare degli Arditi di Zugna)¹⁰.

Prima che fosse la politica ad appropriarsene, la morte fu quindi appannaggio delle istituzioni militari. Un decreto legge del 29 gennaio 1920 affidava l'incarico di procedere nella raccolta e nella sepoltura dei morti al Ministero della Guerra, che con il decreto del 10 marzo dello stesso anno istituiva a sua volta il COSCG, con sede prima a Udine (sotto la direzione del colonnello Vincenzo Paladini, coadiuvato da Giannino Antona Traversi) e poi a Padova (dal 1927 sotto la direzione del generale Giovanni Faracovi)¹¹. Suoi compiti erano di «rintracciare ogni umile tomba isolata

ed esumarne la salma, rinvenire ogni cadavere disperso, ogni scheletro e raccogliere anche sparse ossa» operando «il raggruppamento di molti cimiteri» e rendendo «più solenni quelli definitivi»¹². I luoghi di sepoltura sarebbero stati poi consegnati ai comuni, ma in via provvisoria, in quanto costruiti su terreni affittati con contratti decennali¹³; non a caso, con la nomina di Faracovi a commissario straordinario per le onoranze ai caduti in guerra, si sarebbe tentato di elaborare un «programma generale per la sistemazione definitiva delle sepolture militari italiane» in grado di provvedere a una «sepoltura perpetua»¹⁴.

Che in questa storia le Tre Venezie giochino un ruolo di primo piano non sorprende: sul suo territorio erano morti i soldati, sul suo territorio si trovavano le loro sepolture, sul suo territorio s'impiantavano gli enti adibiti al recupero, al riconoscimento e alla sistemazione delle salme, sul suo territorio sorgevano le prime forme di pellegrinaggio.

Il fenomeno più evidente a cui si assiste lungo l'intera penisola nell'immediato dopoguerra consiste nella costruzione di monumenti ai caduti in quantità tali da far parlare già nel 1918 di «invasione monumentale»¹⁵. Non deve sfuggire l'impellenza del bisogno di rendere omaggio ai caduti che muoveva una parte cospicua delle «comunità in lutto» del paese. La commemorazione era, non a caso, iniziata a guerra ancora in corso con la pubblicazione di opuscoli dedicati a singoli caduti, editi spesso con il concorso della famiglia e degli amici dei defunti¹⁶, o con la realizzazione di targhe. Ma è con la fine della guerra che ci si trova al cospetto della cosiddetta «monumentomania». Se la sepoltura dei caduti era di pertinenza dell'esercito e del governo e conosceva una gestione centralizzata, la commemorazione fu a lungo lasciata agli attori agenti sul territorio. Da un lato si ha l'emanazione di provvedimenti presi dall'alto, dall'altro la dilagante proliferazione di iniziative autonome. Malgrado alcune proposte di stabilire un controllo centrale, capace di opporsi alla devastazione vuoi delle piazze¹⁷, vuoi dei teatri di battaglia ribattezzati «zone monumentali»¹⁸, è solo con la cerimonia del Milite Ignoto che si tentò, nell'autunno del 1921, di imprimere un tratto unitario e deciso dall'alto alla commemorazione dei caduti, ma solo occasionalmente e con esiti incerti¹⁹.

Del resto, i caduti avevano comportato una miriade di lutti più o meno omogeneamente distribuiti sul territorio nazionale. Pressoché ogni borgo si era visto mancare qualcuno. Ovvio quindi il dilagare dei monumenti che ogni comunità dedicava loro, tanto più trattandosi dei caduti in una carneficina di cui sfuggivano le ragioni, in cui molti che l'avevano combattuta non avevano mai creduto e che era stata loro imposta: è per loro che i monumenti erano «l'unica maniera per dare un contenuto finalmente da

tutti percepibile, in grado di riempire almeno a posteriori un'assenza assai profonda di motivazioni, di giustificazioni, prima che scarsamente o per nulla condivise, assai mal comprese»²⁰.

I monumenti ai caduti perseguivano quindi una sorta di «consenso postumo»²¹. Erano un *risarcimento*, un contro-dono che la comunità riservava ai membri che si erano sacrificati per gli altri. In quanto tali, erano dedicati a singoli individui, nei cui confronti esprimono *riconoscenza*. Di qui la regolarità con cui essi vengono *nominati*; è infatti a partire dal nome, che riconduce a una figura concreta a cui sono legati gli affetti, che si sviluppava la rete di una memoria collettiva²².

Quello dei monumenti ai caduti è un fenomeno che andrebbe affrontato dal punto di vista quantitativo. Solo in Veneto, essi devono superare di gran lunga il migliaio. Mancano però spogli, se non parziali e a macchia di leopardo. È tuttavia certo che la «monumentomania» ha il proprio apice nella prima metà degli anni venti. La presa del potere del fascismo non le imprime uno stimolo significativo; forse anche perché già tanti erano stati i monumenti avviati o realizzati.

Se si considera l'enorme numero di monumenti prodotti in breve lasso di tempo da un numero relativamente limitato di botteghe, la resistenza all'innovazione propria dei monumenti in quanto tali, la limitatezza e la forza dei codici espressivi ereditati dalla tradizione, la concordanza su una certa serie di significati, impianti, figure e attributi e la necessità di non irritare o contrariare nessuno²³, si coglierà come sia opportuno parlare di «serialità». I monumenti sono costruiti sulla base della variazione di un numero ridotto di formule ricorrenti, declinate di volta in volta in modo diverso. Spesso sono le sfumature a distinguere un monumento dall'altro consentendogli di modulare un messaggio specifico.

In linea di massima, sono tipologie datate a dominare la scena: la lapide, l'obelisco, la colonna, la stele, la figura allegorica femminile, a cui si affianca la nuova figura del soldato semplice. Non si contano, naturalmente, le ibridazioni, compiute a partire da «un repertorio iconografico diffuso a livello europeo, quando non addirittura mondiale»²⁴, caratterizzato da una costitutiva «oscillazione semantica» tra la dimensione dell'elegia e quella dell'epica²⁵. Inizialmente fu la prima a prevalere²⁶; con l'avvento del fascismo la «rappresentazione eroica del combattente» tendeva invece a imporsi «su quella dolorante»²⁷.

Certo, già prima del fascismo comparivano nei monumenti ai caduti figure decisamente aggressive, e anche dopo il suo avvento continuarono a comparire soldati morenti e agonizzanti; sia prima che dopo prevalevano le medesime tipologie; gli stessi monumenti realizzati dopo la Marcia

su Roma forniscono un'interpretazione della guerra «ufficiale» ma «non pedissequamente fascista, né militare, né cattolica»²⁸. Più sensibile, con l'avvento del fascismo, fu se mai il mutamento che intervenne nelle iscrizioni, sempre più schiacciate sull'algida formula stereotipata «AI NOSTRI CADUTI»²⁹. Constatate che a pochi chilometri di distanza, o nello stesso borgo, si trovano monumenti che esprimono idee diverse e magari opposte della guerra non deve però indurre a trascurare il dato prevalente, che è quello cronologico. Può risultare esemplare un monumento come quello del piccolo borgo di Sant'Eulalia (1928-1931)³⁰. Si tratta dell'opera collettiva di una piccola comunità: la pietra di cui è fatto venne trascinata a valle con il concorso della popolazione maschile e l'incarico venne assegnato a uno scultore locale. A porsi come il perno del monumento è l'enorme masso di pietra³¹ al cui centro campeggia una croce; sulla sua sinistra un alpino in atto di fissare Cima Grappa e sulla sua destra un'asta porta pennone, che posano su di un basamento su cui spiccano due riquadri figurati, uno con il leone di San Marco e l'altro con la lupa romana, a dichiarare la dimensione tanto locale quanto nazionale del monumento; del resto, è per la patria che i cittadini del piccolo borgo erano morti. Ma l'elemento che mostra come la retorica fascista sia così pervasiva da ritrovarsi persino in un'opera non certo sotto i riflettori e di un artista dalle idee divergenti rispetto a quelle del regime come Francesco Rebesco è il fascio littorio che compare nell'asta porta pennone. Quello che il monumento di Sant'Eulalia mostra, pertanto, non è l'autonomia di un monumento rispetto alle linee guide implicite a livello nazionale (alle «convenzioni» che stabiliscono *a priori* ciò che è consentito e ciò che non lo è), bensì i limitati margini di manovra ormai concessi.

Se la presa del fascismo sui monumenti ai caduti fu limitata è perché al momento della Marcia su Roma molti di essi erano già, se non ultimati, avviati, ma anche perché il nuovo governo impiegò anni per mettere a punto modalità specifiche di commemorazione dei caduti. Innegabile è, semmai, l'urgenza con cui ne avvertiva l'esigenza: il fascismo sapeva bene che assumere il monopolio assoluto nel culto dei caduti significava dotarsi di un "capitale simbolico" quanto mai prezioso. Una volta giunto al potere, sarà su diversi piani che il governo si troverà quindi costretto a operare: intervenendo in casi di particolare rilevanza, approvando appositi provvedimenti legislativi, esercitando pressioni sulle scelte locali, prendendo apposite iniziative.

Una prima modalità adottata dal fascismo per imporre una narrazione, se non unanime, perlomeno concorde su alcuni punti fondamentali a proposito della guerra e dei suoi caduti passava per l'eliminazione dei mes-

saggi contrastanti. Il fascismo non poteva tollerare epigrafi in cui, invece che di «caduti», si parlasse di «vittime» o di cittadini morti «imprecando / straziati e recisi», «roridi di sangue umano». Lo squadristo fascista ne fece quindi piazza pulita; sindaci, prefetti e commissariati di polizia vigilarono, dal canto loro, affinché opere del genere non venissero più realizzate. Con il risultato che «non ci è restata [...] traccia nelle piazze, nei cimiteri e sugli edifici pubblici di questa diffusa testimonianza non ufficiale sulla guerra»³².

Nel frattempo Mussolini approfittava di un concorso, come quello per il monumento al fante, per tracciare le linee-guide della commemorazione dei caduti del primo fascismo³³. Si trattava di scegliere il progetto per il monumento-ossario da erigersi su di un teatro di guerra sanguinoso come il monte San Michele. Tra i vincitori venne proclamato anche il progetto di Eugenio Baroni, ma in mezzo a polemiche così accese da indurre Mussolini in persona a entrare nel merito. A tracciare la linea a cui il governo non potrà poi che restare fedele fu in realtà Margherita Sarfatti, che si scagliava contro il progetto di Baroni in quanto, diceva, «concepisce la guerra come olocausto o sacrificio tragico, immane», invece che «parlare di patriottismo trionfante e di "epopea"»³⁴. Considerare la guerra come «olocausto o sacrificio tragico, immane» fu da allora atto sacrilego. E non perché non fosse intesa come un sacrificio, bensì perché doveva trattarsi di un sacrificio desiderato. Proprio per questo, il 6 gennaio 1923, fu il duce stesso a pronunciarsi contro il concorso, affossandolo definitivamente³⁵. Si delineava così quella che sarebbe stata la posizione fascista:

La concezione fascista della guerra [...] ci fa glorificare, non rimpiangere i nostri caduti, ce li fa raffigurare ritti, fieri, con la spada alta, con l'alloro nel pugno, e non cadaveri cadenti, come purtroppo veggonsi in molti monumenti ai nostri eroi [...]. Noi vogliamo che i simboli che li rappresentano li mostrino superbi, coi muscoli vibranti, con lo sguardo alto e consapevole³⁶.

Il concorso per il monumento al fante portava così allo scoperto una scelta di campo. La Grande Guerra, d'ora innanzi, avrebbe dovuto venire interpretata non come un monito a non ripetere una carneficina mai vista prima, quanto piuttosto come un esempio da emulare. In altre manifestazioni di questi stessi anni la continuità con i governi democratici appare tuttavia evidente; e l'unica nuova iniziativa adottata dal primo fascismo consiste nei parchi e viali della rimembranza.

L'iniziativa si deve a Dario Lupi, fascista della prima ora e sottosegretario alla Pubblica Istruzione, che aveva lanciato la sua proposta solo un mese dopo la Marcia su Roma: «Per ogni caduto della grande guerra – tale poi il testo della circolare inviata il 27 dicembre del 1922 ai regi provveditori agli studi –, dovrà essere piantato un albero [...] in ogni città, in ogni paese, in

ogni borgata»³⁷. Si tratta di un'iniziativa rivolta in primo luogo all'infanzia, perché a piantare e a curare gli alberi doveva provvedere una «guardia d'onore» composta da scolari. «Insomma noi vogliamo infondere negli animi dei fanciulli – avrebbe precisato Lupi – la religione della Patria e il culto di Coloro che per Lei caddero»³⁸.

Anche in assenza di verifiche sistematiche dei tendenziosi dati ufficiali – da cui risulta che nel febbraio del 1924 un quarto dei comuni italiani se ne era già dotato³⁹ – nell'immediato i parchi e i viali della rimembranza riscossero un gran successo, anche se rapidamente destinato a svanire. Quello che vi veniva celebrato era un culto dei caduti per molti versi complementare a quello che si profilava altrove. Accantonata la morte di massa e l'insistenza sul sacrificio eroico, l'accento veniva posto su di una pacificata permanenza dei morti nella comunità dei vivi. Vi giungeva però a espressione anche qualcosa di inquietante. La circolare 13 del 13 febbraio 1923, infatti, disponeva che venissero dedicati «alberi votivi anche alla memoria delle vittime fasciste». Avveniva così una subdola saldatura tra i “caduti” in guerra e i “martiri” deceduti negli scontri di piazza del dopoguerra.

Con i parchi e i viali della rimembranza, inoltre, per la prima volta il governo centrale entrava direttamente nel vivo della commemorazione dei caduti, attuando un'iniziativa dalle ricadute capillari. Alla trama caotica dei monumenti ai caduti, di tipo locale e spontaneo, se ne sovrapponeva una centralizzata e definita dall'alto – la prima messa in atto dal fascismo al potere.

A metà degli anni venti, la parabola tanto dei monumenti ai caduti quanto dei parchi e viali della rimembranza in discesa, il fascismo appariva ancora incerto su quale impulso imprimere alla commemorazione dei caduti. Il governo non di rado “calmierava” iniziative locali prive di copertura delle spese; e se avviava una serie di opere pubbliche dedicate ai caduti, si trattava non più di “inutili” monumenti, bensì di opere di “pubblica utilità”, come il ponte della Vittoria a Verona. Da un'economia del “dono” (il dono della vita da parte dei soldati, il contro-dono del monumento da parte della comunità) si è ormai passati a un'economia dell'“utile”; in parallelo, dall'accento sui fanti, sporchi ed esausti, che hanno combattuto nelle trincee, si è passati alla pura e semplice celebrazione dell'esito dei loro sacrifici: la vittoria, celebrata però ormai con grande sobrietà. Sono passati solo pochi anni, ma la squallida morte in serie prodotta dalla guerra sembra lontana anni luce.

La pratica di monumentalizzare i campi di battaglia, come nel caso della torre di San Martino della Battaglia, era di ascendenza risorgimentale⁴⁰.

A essere “sacro” non era il solo monumento, in quanto accoglieva – nel suo ossario – i resti dei soldati che avevano donato la vita per la patria, bensì il luogo in cui era stata combattuta la battaglia. Il monumento assumeva così la forma di una torre, dalla cui sommità fosse possibile individuare e osservare con i propri occhi i luoghi topici dell’epopea risorgimentale.

Al modello di San Martino è riconducibile pure il primo grande ossario della Grande Guerra, quello di monte Pasubio; ma dopo una guerra come quella appena conclusa e in un clima politico ben presto segnato dal fascismo, il tentativo di riprendere una tradizione come quella risorgimentale si sarebbe rivelato destinato a naufragare.

L’ossario del Pasubio, quasi un *unicum* già sotto il profilo cronologico (1920-1926), è costituito da un ossario propriamente detto, collocato nel basamento della torre, in cui sono ospitati i resti dei caduti, e da un sacello da cui si ha accesso ai piani superiori, fino alla cima della torre con vista sui luoghi teatro di battaglia⁴¹. Nulla prelude ai sacrari degli anni trenta: sono ancora adottati simboli cristiani ed è ancora massiccia la presenza delle arti figurative, l’edificio è ancora concepito come una teca atta a racchiudere le salme. Ciò che soprattutto distingue l’ossario del Pasubio dai più originali e maturi sacrari fascisti, in effetti, è proprio la collocazione delle salme dei caduti, qui ancora custodite all’interno dell’edificio sacro, piuttosto che esposte e ammassate – impilate, come «serrate in falange» – a farsi esse stesse sacrario⁴². Insomma, non è ancora avvenuto quel processo attestato sul piano terminologico dal passaggio da “ossario” a “sacrario”: l’esposizione degli estremi resti mortali dei soldati caduti, le ossa, non ha ancora lasciato spazio alla loro mera sublimazione.

Se qualcosa vi è di davvero sacro nell’ossario del Pasubio è la vista che consente di godere. È il carattere sacro del luogo («RESTITUENDO L’ITALIA – NE’ SUOI TERMINI SACRI» avrebbe dovuto recitarne l’epigrafe⁴³) a farsi carne nell’ossario. Del resto, se il Veneto e le Tre Venezie possiedono una peculiarità nella commemorazione dei caduti, è per il ruolo svolto nel corso della Grande Guerra, quando si era verificata una

repentina imposizione delle rocce, dei fiumi, dei più sperduti paesi veneti – corsi per tre anni da folle di italiani in uniforme di ogni provenienza regionale – all’attenzione spasmodica di milioni di persone, vicine e lontane, per le quali il Cengio e Monte Fior, il Montello e il Piave, fuoriescono di repente dall’anonimato, per accamparsi al centro della scena come i luoghi in cui si consumano eventi irripetibili⁴⁴.

Va insomma riscontrato il «carattere paradossalmente centrale assunto proprio da una regione di frontiera come il Veneto»⁴⁵. Le sorti della nazio-

ne, nei bollettini di guerra, erano parse dipendere da quanto avveniva in località sino a poco prima ignorate. A guerra conclusa si tratterà di commemorare località ormai inseparabili dai sacrifici che vi erano stati compiuti e dalla vittoria che vi si era ottenuta. Ne deriverà un territorio denso di segni ma anche di rimandi e di suggestioni, in cui

il quotidiano e il “sacro” convivono: repertorio di simboli della vita pubblica della nazione, il Veneto ne costituisce insieme l’area privilegiata per la frequenza quantitativa e per il reciproco implicarsi di natura e cultura, geografia e storia⁴⁶.

Sacri sono quindi, in Veneto, i fiumi e le montagne. Anche un luogo come il piazzale della Vittoria a Vicenza è allora in primo luogo un belvedere:

Incise sul piano della balaustrata alcune frecce [sic] indicheranno sull’orizzonte i nomi delle montagne dove fu più accanita la lotta e più fulgido il valore del soldato d’Italia, così che il visitatore, con gli occhi rivolti al diadema petroso delle Alpi nostre, leggerà – come fossero incise in una lapide gigantesca fatta di dolomiti – le vicende più gloriose della nostra ultima guerra di liberazione⁴⁷.

Il territorio veneto era ed è in un certo senso tutto quanto sovrascritto da una fitta trama di memorie legate alla guerra e ai suoi morti. È sul suo suolo che si trovano ancora sepolture sparse e cimiteri, per quanto mano a mano smantellati. Vi sono poi i cippi commemorativi di singoli caduti, generali, interi drappelli, brigate, ma anche di quote o di eventi (esplosioni, scontri e imprese ardite). A celebrare la morte di un eroe come Francesco Baracca è un monumento ubicato a Nervesa della Battaglia; a celebrare la scomparsa di Roberto Sarfatti, figlio dell’ex compagna del duce, un monumento progettato sul Col d’Echele da Giuseppe Terragni⁴⁸; a celebrare il generale Gaetano Giardino, a Bassano, una statua rivolta alla cima di Monte Grappa, il campo di battaglia che lo aveva reso celebre e il suo luogo di sepoltura.

A guerra finita avevano poi cominciato a sorgere pure monumenti chiamati a commemorare luoghi divenuti sacri. Il Piave era uno di questi. Le effettive impronte della guerra erano state cancellate in breve volgere di tempo e il fiume aveva ripreso a donare le sue acque alla Società adriatica di elettricità (SADE). Non per questo era ritornato a essere un fiume come gli altri. Per tutto il corso del ventennio, il Piave fu teatro di riti; nel frattempo la penisola veniva invasa da una caterva di vie, viali, corsi e piazze Piave. *La leggenda del Piave* veniva a svolgere il ruolo di una sorta di inno nazionale⁴⁹. A San Donà di Piave un piccolo monumento, opera di Guido Cirilli, celebra tuttora il «FIUME SACRO / DELLA PATRIA».

È di una miriade di luoghi come questi che il Veneto è punteggiato. Ed è dalla loro presenza che la regione trae la propria sacralità. Sacro però un “dentro” lo è in contrapposizione a un “fuori”. Atto tutt’altro che neutro va pertanto considerato quello compiuto da una commissione internazionale che tra 1920 e 1923 tracciava i nuovi confini tra Italia e Austria e li segnava piantando nel terreno 842 piastre e 1142 prismi di marmo⁵⁰. In un primo momento erano stati i cimiteri di fortuna a tracciare un cerchio sacro lungo i confini: «Tutte le vallate del confine d’Italia serrano nel verde dei loro boschi queste adunate di eroi»⁵¹. Nei tardi anni trenta, saranno i sacrari – che quei cimiteri sostituiranno – a svolgere, con ben maggiore consapevolezza, la medesima funzione.

Nel dopoguerra, le stimmate impresse dalla guerra sul territorio erano anzi ritenute talmente preziose da meritare, secondo alcuni, di venire preservate come ammonimento rivolto alle generazioni future: quella veneta era, del resto, una terra «sacra per il sangue che l’ha bagnata, per le spoglie che ancor racchiude»⁵², e quindi “monumento” in sé piuttosto che per la presenza di monumenti. Occorreva tuttavia conciliare questa esigenza con la necessità di ricostruire luoghi squassati da anni di colpi di artiglieria e rimetterne in moto l’economia. Per ottemperare a tali contrastanti esigenze, si puntò non di rado sul turismo di guerra.

Tra la sfilza di riviste e pubblicazioni dedicate al tema, spicca la collana del Touring Club Italiano *Sui campi di battaglia*. Il primo volume, dedicato al «medio e basso Isonzo», si apriva programmaticamente con un invito rivolto al «pellegrino» in visita ai «sacri luoghi». A un discorso condotto in tono magniloquente si accompagnavano informazioni pratiche per un visitatore che sotto i panni del pellegrino rivelava quelli del turista: giungevano quindi a proposito informazioni altrimenti incomprensibili, come quella relativa alla presenza di una custodia per le biciclette e le autovetture o di un punto di vendita di souvenir⁵³. Il volume dedicato al monte Grappa spiccava invece per l’attenzione rivolta a un luogo che non era preso in considerazione tanto per «come l’ha forgiato la natura», quanto per «come lo ha voluto la memoria e lo vuole la riconoscenza». Il Veneto era costellato di luoghi che ormai, più che alla geografia, appartenevano al mito. E proprio per questo «il Grappa [...] troneggia come simbolo, come memoria, come documento, come esempio, come monito». In tutto ciò, un ruolo di spicco lo svolgeva naturalmente il sacrario: «Ma lassù non lacrime, non rimpianti; bensì l’orgoglio della vittoria, la glorificazione dei Caduti che non vogliono sterili rimpianti, ma virili propositi»⁵⁴. L’invito rivolto al lettore ideale di queste guide, d’altro canto, era inequivoco: «un giorno – lontano? domani? chi sa! – sarai forse chiamato ad emularle»⁵⁵, le mirabili gesta la cui traccia restava impressa nel territorio veneto.

Proprio nel 1928, anno di uscita della prima guida *Sui campi di battaglia*, prende avvio il piano Faracovi, inteso ad approntare le sistemazioni definitive delle salme dei caduti, così da «rendere riconoscente omaggio alla memoria» e al contempo da «trarre dal sacrificio [...] dei caduti, incitamento e sprone a sempre più amare quella Patria che essi ci hanno lasciato più grande»⁵⁶. Viene quindi avviata la realizzazione di quei veri e propri templi di un pellegrinaggio sempre più di massa che sono i sacrari – anche se è solo con l'entrata in scena di Ugo Cei che se ne tratterà il profilo ideale e avvierà la realizzazione. Una trama di segni dai tratti uniformi e a scala territoriale viene ora sovrapposta a una ben più fitta ma anche più ricca e varia trama preesistente⁵⁷, di cui abbiamo qui tentato di mostrare alcune delle forme e delle occorrenze.

* Il presente contributo è la rielaborazione di una parte della ricerca sfociata nel sito *La memoria di pietra* (<http://circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/home.html>).

¹ Cfr. *Relazione sull'attività del Commissariato Generale Onoranze Caduti in Guerra negli anni 1985-1986: gennaio 1987*, a cura del Ministero della difesa, Commissariato Generale Onoranze Caduti in Guerra, Roma, s.e., 1987, pp. 10-11, 74-75.

² Cfr. MARCO MONDINI, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord orientale (1919-1939)*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XL (2006), pp. 285-289.

³ Cfr. ANNA MARIA FIORE, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia (XIII ciclo), relatori Guido Zucconi, Howard Burns, pp. 95-100.

⁴ BENEDETTO CROCE, *Il dovere della borghesia nelle province napoletane*, in Id., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Bari, Laterza, 1926, p. 315.

⁵ Cfr. ANTONIO GIBELLI, *La Grande Guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Sansoni, 1998, p. 86. Cfr. anche Id., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

⁶ MARIO RIGONI STERN, *Prefazione*, in ATTILIO FRESCURA, *Diario di un imboscato*, Milano, Mursia, 1999, p. 5. Un passo simile anche in MARIO RIGONI STERN, *Le stagioni di Giacomo*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 86-87.

⁷ Id., *Storia di Tönle. L'anno della vittoria*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 191-192.

⁸ Cit. in Id., *La ricostruzione (1919-1921)*, in *Storia dell'Altipiano dei Sette Comuni*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, I, *Territorio e Istituzioni*, p. 564.

⁹ LIDA BREGANTIN, *Culto dei caduti e luoghi di riposo nell'arco alpino*, in *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung / La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, a cura di Hermann J. W. Kuprian, Oswald Überegger, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2006, p. 384.

¹⁰ Cfr. CLAUDIO GATTERA, ROBERTO GRESLIN, *Pasubio 1915-1918. Salvare la memoria. Graffiti della Grande Guerra nei campi di battaglia del Pasubio – Carega – Zugna – Vallarsa – Val Terragnolo – Val Posina – Monte Maio*, Valdagno, Gino Rossato Editore, 2008, *passim*.

¹¹ Cfr. FIORE, *La monumentalizzazione*, pp. 10-11.

¹² GIANNINO ANTONA TRAVERSI, *Cimiteri di guerra*, in *Il Decennale. X anniversario della Vittoria. Anno VII dell'Era Fascista*, a cura dell'Associazione Nazionale Volontari di Guerra, Firenze, Vallecchi, 1929, p. 451; GIUSEPPE COBÒL, *In pellegrinaggio ai cimiteri di guerra*, «Le vie d'Italia», XXVIII, 11 (novembre 1922), pp. 1083, 1085.

¹³ Cfr. *Relazione sull'attività del Commissariato Generale*, p. 11.

¹⁴ Cfr. ANTONA TRAVERSI, *Cimiteri di guerra*, p. 555.

¹⁵ Cfr. ETTORE JANNI, *L'invasione monumentale*, «Emporium», XLVIII (1918), 288, pp. 283-291, che propone per contro di erigere solo «pochi, possibilmente grandiosi» monumenti, limitandosi per il resto ad apporre targhe su opere di pubblica utilità. Venezia è una delle poche città a essersi attenuta al suggerimento di Janni: invasa nel tardo Ottocento da monumenti di ogni sorta, si oppose alla nuova e più veemente «invasione monumentale» mantenendo intatti i propri campi, salvo sporadiche eccezioni (come il pennone di Campo Santa Margherita, la colonna rostrata nei giardini di Castello o il pilo commemorativo della beffa di Buccari dinanzi al Redentore, per non dire del monumento ai caduti di Murano o del tempio votivo del Lido) e lasciando, invece, tappezzare le pareti esterne di alcuni edifici (religiosi) di targhe. La commemorazione della Grande Guerra tra le calli di Venezia venne in tal modo a caratterizzarsi per la sistematicità con cui il culto dei caduti veniva officiato dall'autorità religiosa. Venezia si rivela quindi un caso unico di quell'«osservatorio privilegiato» sull'«interrelazione dei codici religioso e civile» che è il Veneto (cfr. MARIO ISNENGI, *Alle origini del 18 aprile: miti, riti, mass media*, «Rivista di storia contemporanea», VI (1977), 2, pp. 209-233). A tale proposito, oltre alle più note chiese ossario come quelle di Bassano o Treviso, risultano di grande interesse casi come quello del monumento ai caduti di Vo', in cui al posto della consueta figura del Fante compare quella del santo patrono locale, il martire San Giusto, o alcune cappelle ai caduti (cfr. FABRIZIO PIETROPOLI, *La Cappella dei Caduti nella Chiesa di San Luca a Verona*; ANNA MALATESTA, *La Cappella dei Caduti della Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Immacolata e Sant'Andrea a Sommacampagna*; DONATA SAMADELLI, *La Chiesa Ossario di San Rocco di Lendinara*, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni, Monica Pregnolato, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 260-275, 276-289, 291-307).

¹⁶ Cfr. OLIVER JANZ, *Tra memoria collettiva e lutto privato. Il culto dei caduti nella borghesia italiana durante la prima guerra mondiale*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CXII (2000), 2, pp. 549-566.

¹⁷ Cfr. ad esempio UGO OJETTI, *Monumenti alla Vittoria*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1919.

¹⁸ Cfr. in particolare Circolare n. 56. Ai Signori Prefetti della zona di guerra e per norma alle R.R., Soprintendenze ai Monumenti aventi giurisdizione in detta zona, «Cronaca delle Belle Arti», supplemento al «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VII (1920), 9-12. Un effettivo sbarramento alla costruzione di monumenti avverrà però solo tra 1927 e 1928.

¹⁹ Cfr. almeno AUGUSTO TOGNASSO, *Ignoto militi*, Milano, Zanoli, 1922; VITO LABITA, *Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria, in Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, a cura di Sergio Bertelli, Cristiano Grottanelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-153; ENRICO POZZI, *Il Duce e il Milite ignoto: dialettica di due corpi politici*, «Rassegna Italiana di Sociologia», XXXIX (1998), 3, pp. 333-357; LORENZO CADEDDU, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Gaspari, 2001.

²⁰ BRUNO TOBIA, *Monumenti ai caduti. Dall'Italia liberale all'Italia fascista*, in *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di Oliver Janz, Lutz Klinkhammer, Roma, Donzelli, 2008, p. 55.

²¹ JANZ, *Tra memoria collettiva e lutto privato*, p. 909.

²² Cfr. LISA BREGANTIN, *Caduti nell'oblio. I soldati di Pontelongo scomparsi nella Grande Guerra*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2003, p. 166; JAY WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 137.

²³ Cfr. REINHART KOSELLECK, *I monumenti: materia per una storia collettiva*, «Discipline filosofiche», XIII (2003), 2, p. 10.

²⁴ SIMONA BATTISTI, *La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli*, in *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, a cura di Vittorio Vidotto, Bruno Tobia, Catherine Brice, Roma, Nuova Argos, 1998, pp. 46-47.

²⁵ Cfr. RENATO MONTELEONE, PINO SARASINI, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni, Camillo Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 632-633.

²⁶ Cfr. VITTORIO VIDOTTO, *La Vittoria e i monumenti ai caduti*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CXII (2000), 2, pp. 508-509.

²⁷ MONTELEONE, SARASINI, *I monumenti italiani*, pp. 632-633.

²⁸ MARCO MONDINI, *La costruzione monumentale della memoria di guerra in Veneto. Attori, linguaggio, legittimazione, conflitti*, in *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum*, p. 416.

²⁹ Cfr. JANZ, *Tra memoria collettiva e lutto privato*, pp. 913-914; FRANCESCO BARTOLINI, *Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi*, in *La memoria perduta*, p. 53. L'uniformazione della dedica era il frutto di una progressiva spersonalizzazione e sublimazione dei caduti e della morte, nonché di ogni possibile dissenso nei confronti del regime che, nella misura in cui si appropriava del culto dei caduti ai fini di una «liturgia patriottica esaltata e ingessata», sottraeva «in maniera impietosa il lutto privato, familiare e cameratesco, dei caduti per sostituirlo con un culto nazionale», PATRIZIA DOGLIANI, *L'Italia Fascista 1922-1940*, Milano, Sansoni, 1999, p. 138.

³⁰ Cfr. MONDINI, *Le sentinelle della memoria*, pp. 289-290.

³¹ Sull'impiego di massi prelevati dai luoghi topici del conflitto nei monumenti ai caduti e nei sacrari, cfr. DANIELE PISANI, «Il primo e il più grande monumento della vittoria». Nota su di un caso di iconologia aniconica, «Engramma», 113 (2014), pp. 31-54.

³² GIANNI ISOLA, *Guerra al regno della guerra! Storia della Lega proletaria mutilati invalidi reduci orfani e vedove di guerra (1918-1924)*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 177.

³³ Cfr. FLAVIO FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in FLAVIO FERGONZI, MARIA TERESA ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 141 e ss.

³⁴ M.G.S. [MARGHERITA GRASSINI SARFATTI], *Il comunicato del Comitato per il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 19 gennaio 1922.

³⁵ Cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, *La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al Fante*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, p. 370.

³⁶ LEONE ANDREA MAGGIOROTTI, *L'espressione del dolore nella pittura bellica*, «Esercito e Nazione», 1 (1927), p. 39.

³⁷ DARIO LUPI, *Parchi e viali della Rimembranza*, Firenze, Bemporad, 1923, p. 25.

³⁸ Ivi, pp. 89, 93. Cfr. EMILIO GENTILE, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 61-62.

³⁹ Cfr. *La riforma Gentile e la nuova anima della scuola*, a cura di Dario Lupi, Milano-Roma, Mondadori, 1924, p. 271.

⁴⁰ Cfr. BRUNO TOBIA, *Una patria per gli Italiani. Spazi, itinerari, monumenti dell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 181-200.

⁴¹ Cfr. CHIARA RIGONI, «Fra severe allegorie ed eloquenti stilizzazioni di alti pensieri»: la decorazione di Tito Chini nell'Ossario del Monte Pasubio, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni, Monica Pregnolato, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 363-387.

⁴² Cfr. DANIELE PISANI, *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, «Engramma», 95 (2011), pp. 11-28.

⁴³ Cfr. GIUSEPPE DE MORI, *L'Ossario del Pasubio*, «Le Tre Venezie», II, 8 agosto 1926, p. 11.

⁴⁴ MARIO ISNENGHI, *I luoghi della cultura*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. Il Veneto*, a cura di Silvio Lanaro, Torino, Einaudi, 1984, p. 390.

⁴⁵ Ivi, p. 393.

⁴⁶ Id., *Alle origini del 18 aprile*, p. 211.

⁴⁷ Cfr. GIOVANNI FRANCESCHINI, *Il piazzale della Vittoria a Vicenza*, «L'Illustrazione Italiana», XLVII (1920), 49, pp. 709-711.

⁴⁸ Cfr. In Cima, *Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Venezia, Marsilio, 2004.

⁴⁹ Cfr. FORTUNATO MINNITI, *Il Piave*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁵⁰ Cfr. BRUNO TOBIA, «Salve o popolo d'eroi». *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

⁵¹ GINO DAMERINI, *Cimiteri di guerra in montagna*, «Le vie d'Italia», XXVIII (1922), 4, aprile, p. 382.

⁵² COBÒL, *Attraverso la zona sacra*, p. 32.

⁵³ Cfr. *Sui campi di battaglia del medio e basso Isonzo. Guida storico-turistica*, Milano, Touring Club Italiano, 1928.

⁵⁴ *Sui campi di battaglia. Il Monte Grappa. Guida storico-turistica*, Milano, Touring Club Italiano, 1937⁵, pp. 7, 12-14.

⁵⁵ Cfr. *Sui campi di battaglia. Il Piave e il Montello. Guida storico-turistica*, Milano, Touring Club Italiano, 1929, s. p.

⁵⁶ Cit. in FIORE, *La monumentalizzazione*, p. 15.

⁵⁷ Cfr. DANIELE PISANI, *Lo spazio dei sacrari e i sacrari nello spazio*, «Post», 3 (2012), pp. 70-77.

Martina Carraro

AI SOLDATI DI CIELO, DI TERRA E DI MARE.
PER UN CATALOGO DELLA MEMORIA A VENEZIA

È già stato rilevato da altri come la retorica celebrativa della Grande Guerra si astenga a Venezia dall'invasare lo spazio pubblico e come invece, trovi vasta eco nelle lapidi poste sulle pareti delle chiese parrocchiali¹.

Quest'aspetto della commemorazione in laguna è indubbiamente significativo, ben inteso, non tanto per la formula in sé, tutto sommato consueta, quanto per la sua dimensione quantitativa e per la pervasività del fenomeno, pari alla ricca rete di parrocchie esistenti in città.

Ciò ovviamente non significa che, come nel resto d'Italia, non vi siano anche qui pubbliche iniziative finanziate da sottoscrizioni² o che l'ente locale manchi dalla scena, né tantomeno che Venezia resti estranea a quei tipi celebrativi ormai codificati all'alba del Regime.

In buona parte però, interventi e proposte non sembrano limitarsi al solo ambito simbolico ma mostrano, o nascondono, moventi funzionali. Tale si presenta il monumento-ossario ai caduti e tale è anche il parco delle rimembranze che nasce sulla scorta di esigenze urbane e sociali ben precise. Allo schema non fa eccezione neppure il tempio votivo del Lido di Venezia, il caso che offre indubbiamente maggiori spunti di riflessione. Innanzitutto, considerate le ragioni da cui trae origine - sentimenti di impotenza da cui nascono richieste di aiuto e protezione che sfociano in offerte e promesse -, risulta chiaro che la sua collocazione semantica non è interna al «mito postumo della Grande Guerra»³, ma sta nel contesto stesso del conflitto. Non a caso tra i disegni del tempio, pubblicati per la prima volta nel 1919, compare anche una pianta della città disseminata di bombe, risultato delle incursioni aeree su obiettivi non militari⁴; del resto che Venezia subisca pesantemente la guerra è cosa nota⁵.

Inoltre il tempio rappresenta forse l'esempio più schietto di quella interrelazione tra sfera religiosa e sfera civile che lo porta ad essere un edificio "ibrido", se non dal punto di vista dell'architettura da quello della stratificazione di significati⁶. Fin dagli esordi della vicenda infatti, si registrano non poche perplessità circa lo "sconfinamento" di campo dell'azione pubblica, così come emergonointonie d'intenti, dettate però da finalità parzialmente diverse. La storia poi si chiude con la trasformazione di una parte dell'edificio in ossario militare da cui consegue che, se la proprietà dell'edificio è unica - oggi ne è titolare l'Ente ecclesiastico Chiesa di Santa Maria Immacolata -, una sua parte è però in uso al Ministero della Difesa.

Il programma comunale

All'indomani dell'armistizio, l'ente locale approva un proprio piano di interventi per celebrare gli uomini che «con le loro virtù hanno cooperato al mirabile esito dell'aspro formidabile cimento»⁷.

Il programma prevede doni simbolici in segno di riconoscenza a chi ha scritto «pagine d'eroismo immortali»⁸, aiuti economici a favore dei soldati che fortunatamente fanno ritorno a casa e, infine, alcune opere di carattere commemorativo, una delle quali ha anche finalità utilitarie.

In questi ultimi casi il legame con la storia passata è subito dichiarato: la vittoria italiana, che libera per sempre le popolazioni soggette alla dominazione straniera, traduce in realtà «il sogno secolare d'interesse generazioni di martiri, di pensatori e di poeti»⁹. Del resto, la sera di quel 4 novembre 1918, il ritorno alla pace è salutato da un lungo corteo che, in partenza dal monumento a Garibaldi, si snoda lungo il bacino, toccando il monumento ai soldati di terra e di mare in campo San Biagio¹⁰ e quello a Vittorio Emanuele II, per terminare al sarcofago di Daniele Manin sul fianco della basilica marciana verso la piazzetta dei Leoncini¹¹.

È infatti in perfetta continuità con gli eventi risorgimentali che si inseriscono anche i nuovi propositi celebrativi, sebbene limitandoli alle pareti degli edifici.

Lungo il porticato Foscari nel Palazzo Ducale, luogo simbolo della gloria e della sapienza della Serenissima, si trova, fuso nel bronzo, il bollettino della vittoria delle armi italiane a Vittorio Veneto. La lastra va ad affiancare quella che riporta la votazione plebiscitaria con cui Venezia si era unita al Regno d'Italia nel 1866. Quindi anche per palazzo Loredan si suggerisce un'iniziativa analoga a quella già compiuta nell'adiacente palazzo Farsetti, entrambi sedi della municipalità. Come l'atrio di quest'ultimo si era arricchito delle lapidi marmoree in memoria dei concittadini morti per l'indipendenza, così l'edificio "gemello" avrebbe ospitato il ricordo delle vittime del recente conflitto. In questo caso però l'idea si riduce all'apposizione esterna di una targa in obbedienza alle celebrazioni decise dallo Stato per il 1919: anche qui si legge il testo del citato bollettino, come in tutti gli altri municipi e caserme d'Italia.

Tuttavia, la prima proposta ad avere compimento è l'immancabile monumento ai caduti che a Venezia non si situa in un luogo di pubblico incontro, bensì al cimitero di San Michele in uno spazio di recente creazione. Risaliva, infatti, al 1910 la decisione di consacrare un apposito recinto ai soldati di terra e di mare, destinandolo alla sepoltura di quanti, anche in tempo di pace, morivano negli ospedali dell'esercito, allora situati a Sant'Anna (marina) e a Santa Chiara (fanteria). Il campo, tuttora esistente¹², si era velocemente saturato e, malgrado un primo ampliamento dell'area, le nuove tristi necessità avevano già causato l'occupazione disordinata di reparti limitrofi, dedicati ad altre categorie di defunti.

Per tali motivi l'iniziativa in questione matura già nel 1917 sulla scorta di

una collaborazione tra amministrazione comunale, esercito e marina, finalizzata alla realizzazione di un più articolato monumento-ossario¹³.

Nella partita l'ente pubblico si sarebbe fatto carico della redazione del progetto e dei costi di costruzione delle strutture fruibili sotterranee, lasciando ai militari il compito di finanziare le parti fuori terra. L'intervento, ideato dall'architetto Faust Finzi responsabile della sezione architettura dell'Ufficio tecnico municipale, mirava a ricavare dalle fondazioni del monumento una cripta ossario con 180 cellette dove raccogliere i resti mortali provenienti dalla consueta rotazione decennale delle inumazioni. In più aveva disposto la realizzazione di una galleria ipogea lunga 600 metri rivestita di loculi individuali.

Nonostante l'approvazione del progetto (19 marzo 1917), saranno poi la situazione inflazionistica e il conseguente aumento dei prezzi dell'immediato dopoguerra a ridurre gli obiettivi, limitandoli alla costruzione dell'obelisco su piedistallo con annessa cripta ossario, ma stralciando la galleria.

Se da un lato l'intervento riduce in parte il suo scopo funzionale, dall'altro acquista in carica simbolica e rilevanza estetica. Per le decorazioni in bronzo, abbandonata l'ipotesi di un pubblico concorso – finalizzato a garantire «opere ispirate a concetti artistici e scevre dalle viete forme scolastiche le quali furono più volte oggetto di critica»¹⁴ – si giunge a un incarico diretto (9 aprile 1919) affidato allo scultore Carlo Lorenzetti, autore delle quattro diverse figure allegoriche della Vittoria e dei festoni a racemi che ornano le singole facce dell'alto piedistallo. Terminata nel dicembre del 1920, l'opera si arricchisce nel 1924 di una lampada votiva, anch'essa in bronzo, a foggia di angelo benedicente che regge una face. L'opera di Eugenio Bellotto è finanziata dal Comitato per le onoranze ai caduti in difesa della città di Venezia che, per sua stessa ammissione, si guarda bene dal finanziare, tramite sottoscrizione, opere di più ampio respiro e, mosso da indubbio pragmatismo, si limita ad azioni più contenute.

Infine va segnalato che l'iscrizione si deve alla penna di Giovanni Bordiga¹⁵ che, di lì a poco sarà nominato presidente del comitato per il monumento ai caduti e per il parco della rimembranza del vicino comune di Mira, entrambi realizzati su progetto di Gastone Iskra nel 1925 e tuttora in loco¹⁶.

Un quartiere per la Grande Guerra

Che l'ipotesi di un parco delle rimembranze non potesse rientrare nei programmi comunali della prima ora è cosa ovvia. Lo è almeno per due motivi: il primo è che l'invenzione di questa formula commemorativa, dovuta a decisioni governative, risale, come noto, solo al 1922; il secondo è che a Venezia, non esistevano ancora le condizioni utili a crearlo. Ciò che mancava era un'area libera di proprietà comunale sufficientemente estesa da consentire l'operazione nei termini in cui l'aveva concepita il suo ideatore, il sottosegretario alla Pubblica istruzione Dario Lupi¹⁷. In breve l'idea era quella

di piantare un albero alla memoria di ogni caduto; il che, stando alle stime del periodo, significava per Venezia creare un parco con 1844 piante votive.

L'occasione, in realtà, non tarda a presentarsi. Nel 1923, grazie all'ultima di una lunga serie di permutazioni fondiarie, l'amministrazione locale può acquisire l'ampia fascia di terreno che chiude, verso il bacino di San Marco, la sacca di Sant'Elena posta tra l'omonima isola e i Giardini di Castello. Non si tratta però di un'area qualsiasi: entrarne in possesso per trasformarla in una vasta zona verdeggianti era, fin dall'inizio del secolo, *conditio sine qua non* per la colonizzazione dell'intera sacca, ovvero, per potervi insediare quell'ampio quartiere residenziale che oggi è sotto gli occhi di tutti¹⁸.

Un simile vincolo nasceva da ragioni urbanistiche, paesaggistiche e sociali. Era indubbia l'esigenza di creare una continuità di percorsi così da "allacciare" alla città anche quell'ultima propaggine abitata; ugualmente si poneva il problema di dare a quell'estremo margine orientale una sorta di *finitio* visiva, per cui era molto più coerente portare a compimento «la visione dannunziana della riva che conduce al riposo delle forme naturali»¹⁹ che concedere l'affaccio all'edilizia, per di più edilizia nuova. Infine correva anche l'obbligo di risarcire la cittadinanza che si era vista sottrarre una buona porzione dei limitrofi giardini, ormai diventata esclusivo recinto della Biennale.

Nulla osta, quindi, a che si attribuisca alla nuova area anche il valore aggiunto di memoriale ai caduti, come di fatto avviene. Tuttavia la realizzazione del parco veneziano non corrisponde pienamente allo spirito delle celebri circolari con cui Lupi vara la «patriottica idea»²⁰. Se infatti l'esistenza del futuro quartiere dipende dalla destinazione d'uso della zona, sarà direttamente il Comune a gestirne l'intervento, senza ricorrere né a pubbliche sottoscrizioni, né alla formazione di appositi comitati esecutivi, né al coinvolgimento delle scuole che, nei propositi ministeriali, avrebbero dovuto impegnarsi nella cura, nel controllo e nella salvaguardia delle piantumazioni²¹. In pratica viene meno quell'implicito patto generazionale secondo cui il ricordo si tramanda di padre in figlio, consegnando, ai figli, il compito di tenerlo vivo, come vive e forti dovevano appunto crescere le piante votive.

Ragioni urbane e motivazioni ideologiche di altro segno sembrano dunque avere la meglio sulle finalità educative.

Tra la scelta di aderire all'iniziativa (20 febbraio 1923) e l'inaugurazione del parco trascorrono appena due mesi, durante i quali però la città passa da un governo democratico a un'amministrazione fascista. Non a caso l'impulso decisivo proviene dalla locale sezione del partito, determinata a rendere esecutiva la proposta attribuendole un ben preciso significato, come attesta il progetto del parco, firmato da Raffaele Mainella²². Al centro del nastro di terra, profondo circa 80 metri, sta la grande aiuola a forma di "Stella d'Italia" che ospita nel mezzo il pino marittimo del Milite ignoto e ai cinque vertici altrettanti pini in

ricordo delle vittime fasciste. Nulla, se non la suddivisione dei compiti in fase esecutiva²³, evita una totale identificazione tra l'epico sacrificio passato e l'eroismo della "nuova era": è questo, infatti, il messaggio che traspare il giorno dell'inaugurazione (25 aprile 1923) quando, a essere presentato al pubblico, è solo il cuore del futuro parco, fatto di sei alberi e uno stellone.

Passato l'evento, ciò che emerge dalle vicende successive - in stallo fino al 1925 - è la ferma volontà dell'amministrazione locale, per mano dell'Ufficio tecnico, di attenersi fedelmente al criterio di "un albero per ogni caduto" benché fondati motivi dimostrino l'insufficienza dell'area a disposizione. A nulla valgono infatti le acute osservazioni dell'agronomo Mario Santini, coinvolto in qualità di responsabile della Gestione dei giardini pubblici della città. Seguire il programma, che oltretutto imponeva l'apposizione su ciascuna pianta di una targhetta nominativa, avrebbe portato alla creazione di uno spazio dall'atmosfera cimiteriale, o nel caso migliore, a un vivaio, non certo a un parco degno di tal nome. Per questa ragione suggerisce un modello alternativo

con bosco e sottobosco, alto e basso fusto, arbusti e cespugli, preoccupandosi specialmente della parte estetica e artistica [mantenendo comunque fede] all'idea originale, che è quella di istituire un luogo sacro alla memoria di tanto sacrificio, sentimento propagantesi nella mente delle generazioni future attraverso il continuo crescere e moltiplicarsi delle differenti piante, che, considerate nel loro insieme senza nome e senza numero, appunto meglio si prestano a rappresentare tutti gli eroismi e tutti i sacrifici di un popolo, pure senza numero e senza nome²⁴.

In realtà non ci sarà alcuna concessione al citato spirito artistico, ma una stretta osservanza dei principi espressivi e compositivi, così come codificati dalle circolari governative.

A questa prima iniziativa "di regime" se ne affianca una seconda - almeno in relazione a Sant'Elena - che ha per oggetto la toponomastica stradale, altro importante veicolo di diffusione narrativa dell'evento²⁵.

Approvato il piano di lottizzazione del quartiere (luglio 1924) e consegnate le aree allo IACP e alle altre cooperative edili - tra cui quelle di mutilati ed ex combattenti -, il cantiere procede celermente tanto che nell'aprile del 1926 un'apposita commissione è chiamata ad assegnare le denominazioni alla rete viaria. Andrea Benzoni, Cesare Musatti e Giulio Lorenzetti optano per «nomi di località, di battaglie, di condottieri che emersero nella guerra 1915-1918»²⁶. Poco dopo però sarà necessario rivedere alcune parti dello schema - per altro già ratificato dal Prefetto²⁷ - a causa di un progetto di legge, licenziato dal Consiglio dei Ministri (1 maggio 1926), che vieta di erigere monumenti o intitolare piazze e strade a persone in vita, eccezion fatta per i componenti della dinastia reale. Perciò, «pur riconoscendo le alte benemeritenze dei grandi condottieri della guerra 1915-1918 e del poeta soldato che tanto contribuì alla vittoria delle nostre

armi»²⁸, spariscono Luigi Cadorna, Armando Diaz, Luigi Thaon di Revel e Gabriele d'Annunzio, sostituiti dal Sabotino, dallo Zugna, da Oslavia e dal Carnaro.

Così facendo, a Sant'Elena si crea uno stradario del tutto ibrido poiché discende da una doppia logica.

Da un lato, malgrado la larghezza delle strade suggerisse di attribuire loro l'appellativo più consono di "via" – come si era fatto, per esempio, al Lido –, si decide invece di mantenere la dizione di "calli", "rami" e "campi" in ragione dei legami fisici (i ponti) tra la sacca e il sestiere di Castello: in pratica si riconosce Sant'Elena come pezzo della "città vecchia".

Dall'altro, la toponomastica "di guerra" cancella le caratterizzazioni tipiche della tradizione veneziana, legate in genere ai luoghi e ai loro usi²⁹. Solo la scelta dei "viali" conserva una certa coerenza, in ossequio ai vicini viali dei Giardini. Tuttavia neppure la "riva" si mantiene tale: considerata parte integrante del parco delle Rimembranze, diventa infatti viale Vittorio Veneto.

Chiesa, tempio, ossario

Nel caso del Tempio votivo eretto al Lido di Venezia, ente locale e autorità religiosa si trovano impegnate fianco a fianco. La dinamica appare chiara fin dal discorso con cui il cardinale Pietro La Fontaine, nel Natale del 1916, spiega ai fedeli le sue intenzioni:

al Lido, essendo cresciuta assai la popolazione, è necessario un tempio [...]. I Reggitori della cosa pubblica vollero già la loro premurosa attenzione al problema e fecero alcune decisioni in proposito. Questo tempio novello potrebbe essere il nostro tempio votivo³⁰.

Il problema di una nuova chiesa per l'isola era sul tappeto fin dal 1910 quando, rilevata l'insufficienza di quella esistente a Santa Maria Elisabetta, il Comune aveva deciso di finanziarne la costruzione. La decisione, come si può immaginare, non è per niente immediata né indolore poiché, pur in presenza di una giunta clerico-moderata, risulta comunque difficile giustificare l'accantonamento di fondi pubblici per la realizzazione di un edificio sacro: era naturale impegnarsi in un restauro o in un ampliamento, ma pensare addirittura all'acquisto di un'area su cui poi fabbricare sembrava a molti eccessivo, se non illegale³¹.

Adesso invece «la cosa prende un indirizzo affatto nuovo e risolutivo a merito dell'Em. Patriarca» che chiede all'ente pubblico di unire le forze in vista della realizzazione di un tempio da dedicare alla Vergine Maria, quale supplica per la protezione e la salvezza di Venezia³².

L'idea, cui il Comune destina i denari già stanziati, si dimostra risolutiva soprattutto perché il prelado porta in dote un terreno edificabile in località Quattro Fontane, donato allo scopo da una privata cittadina. Nel 1924 però, otto anni dopo questi fatti, il lotto sarà permutato – su richiesta del cardinale e

per concessione dell'ente locale - con un altro, allora sotto sequestro, situato a Santa Maria Elisabetta³³.

Dunque, fino al 1925 non si parla di un cantiere del tempio, benché il progetto fosse già stato approvato anche dall'ente pubblico (15 luglio 1919). Giuseppe Torres lo redige nel 1918, dopo che la curia aveva scartato alcune ipotesi presentate da altri, inclusa quella di un edificio a pianta basilicale suggerita dallo stesso Torres, optando invece per la versione di quest'ultimo a pianta centrale.

La preferenza del cardinale per l'impianto circolare è oltremodo ovvia, dati i suoi frequenti richiami all'azione dei veneziani durante la peste del 1630-1631 da cui il tempio della Salute. Meno banale è invece sottolineare il carattere, per così dire, "stagionale" attribuito da Torres al suo edificio, in linea anche con i desideri dell'ente pubblico. Torres interpreta le richieste del patriarca, di un tempio con cappella espiatoria, articolandole su due livelli, con il duomo che si eleva al di sopra della cappella (cripta) al pianterreno. Lo scarto tra i diametri delle rispettive piante determina la creazione di un cortile anulare, cinto da un porticato, ma facilmente raggiungibile dalle scale interne ed esterne alla cripta e dalle 12 porte che si aprono sul perimetro del tempio. La soluzione permette un pieno utilizzo della superficie, contenendo la volumetria dell'edificio e rispondendo, in tal modo, alle fluttuazioni "estate-inverno" della popolazione lidense.

Il dilatarsi temporale dell'intera vicenda, che, nata sotto i bombardamenti, avrà una sua prima conclusione solo nel decennale della vittoria, porta nel frattempo alla ridefinizione semantica e funzionale dell'edificio.

L'8 dicembre 1925, festa dell'Immacolata, è il giorno prescelto per la benedizione delle fondazioni, presenti autorità locali, membri del governo e della III armata: allora si parla già della cripta come luogo in cui «custodire con amorosa cura le ossa de' nostri cari Caduti»³⁴. Il 10 giugno 1928 la cripta è inaugurata, traslandovi le spoglie del primo soldato caduto a Venezia durante il conflitto: il caposquadra dirigibilista Romualdo Guicciardi³⁵.

Tutto ciò coincide con l'inizio dell'opera di rimpatrio delle salme dai cimiteri di guerra (1921-1922) che, finanziata e gestita dallo Stato, culmina nella formulazione di un piano dettagliato, almeno per il Triveneto, di riorganizzazione definitiva delle sepolture (1927-1928)³⁶. È nell'ambito di quest'ultimo schema che il tempio del Lido di Venezia si trasforma in tempio-ossario: luogo dove, secondo il generale Giovanni Faracovi, responsabile del piano, si poteva realizzare al meglio «l'abbinamento dei due supremi concetti di Dio e Patria»³⁷.

Se, com'era opinione di Faracovi, il tipo dell'ossario si dimostrava il più idoneo allo scopo, allora potevano essere coinvolte nell'opera di sistemazione, non solo le alture di battaglia, ma anche le zone urbane di "seconda linea". Con ciò egli promuove la realizzazione di ossari in cimiteri civili (Vicenza e Schio) e, appunto, all'interno di edifici religiosi (Bassano del Grappa, Padova, Treviso, Udine e Venezia)³⁸.

Stipulata, tra Faracovi e il Patriarca, l'apposita convenzione (6 maggio 1929), Torres rimette mano al progetto sistemando lungo il perimetro della cripta e nelle absidi circa 2700 loculi. I finanziamenti statali, derivanti dalla nuova condizione, permettono quindi di riaprire il cantiere altrimenti bloccato, ma per Torres rappresentano soprattutto l'occasione di veder realizzato quel complesso programma iconografico e decorativo che, fin dall'inizio, era il fulcro del suo progetto.

Già nel concetto primo era stabilita una decorazione cospicua delle varie parti e strutture del sottoc chiesa, e questo concetto, data la limitazione dei mezzi, venne modificato in modo sintetico onde favorire l'avanzamento dell'opera. Variando esso radicalmente oggi per la inclusione di circa duemila loculi ad uso ossario per le salme dei Caduti nella Grande Guerra, ne risulta che, ad onore dei gloriosi Caduti e a decoro della Nazione, il primitivo concetto torna sotto nuovo aspetto a risorgere³⁹.

Neanche a dirlo, la trama dei microinterventi e delle definizioni di dettaglio prevista da Torres era ancora più ricca e articolata di quanto già non sia quella realizzata. La cripta, infatti, doveva presentarsi come un insieme di pezzi unici, costituiti da veri e propri oggetti originali - si veda il disegno dei candelabri - o concepiti come varianti grafiche di uno stesso tema mistico-allegorico, o ancora, caratterizzati da *pattern* decorativi diversi applicabili a elementi uguali per funzione, quali pilastri, piloni e porte.

Alla monotona serialità delle pareti di loculi doveva corrispondere un ambiente «funebre nel concetto decorativo [ma] gaudioso nel concetto coloristico [affidato, quest'ultimo, all'accostamento di un'ampia gamma di materiali diversi] sì come si addice ai sentimenti di pietà e di esaltazione spirituale patriottica, rispondenti ai veri sentimenti per cui tale opera venne promossa»⁴⁰.

¹ Si veda DANIELE PISANI, *La memoria di pietra* (<http://circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/home.html>) in particolare la pagina dedicata al *Ruolo della chiesa* (<http://circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/03.html>).

² È il caso del monumento ai caduti di Murano per il quale rimandiamo a UGO NEBBIA, *Cronache veneziane. Per i Caduti di Murano*, «Emporium», LXVI (1927), 393, pp. 196-199, NINO BARBANTINI, *Il Monumento ai Caduti di Murano*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1927 e PAOLA MARTINUZZI, *Napoleone Martinuzzi. Il Monumento ai Caduti di Murano e altri studi architettonici dello scultore*, Venezia, Centro internazionale della grafica di Venezia, 1990.

³ Cfr. MARIO ISNENGHI, *La Grande Guerra, in I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di Id., Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 273-309.

⁴ Si veda GIOVANNI COSTANTINI, *Il nuovo tempio votivo che Venezia erigerà nell'isola di Lido*, «Arte Cristiana», VII (1919), 7, pp. 103-120.

⁵ Si veda almeno BRUNA BIANCHI, *Venezia nella Grande Guerra*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, I, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 349-416 e per gli aspetti, non secondari, legati alla protezione dei monumenti MARTA NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Oggetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

⁶ Sulle occasioni su cui poter verificare l'esistenza di una «interrelazione dei codici religioso e civile» si è soffermato Mario Isnenghi in *Alle origini del 18 aprile: miti, riti, mass media*, «Rivista di storia contemporanea», VI (1977), 2, pp. 209-233.

⁷ Seduta del consiglio comunale, 30 novembre 1918, in *Atti del consiglio comunale di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1918, pp. 118-120 e successiva ratifica delle proposte, 1 febbraio 1919, in *Atti del consiglio comunale di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1919, p. 13.

⁸ Ad esempio, alla gloriosa terza armata, impegnata nelle operazioni difensive in pianura, va lo stendardo della città di Venezia quale attestato d'onore.

⁹ Ivi, p. 118.

¹⁰ Il monumento si trova ora ai Giardini di Castello.

¹¹ Cfr. GIOVANNI BORDIGA, *Discorsi*, I, *Discorsi civili*, Venezia, Carlo Ferrari, 1934, p. 160.

¹² Si tratta del primo recinto a sinistra di fronte alla cappella di San Cristoforo.

¹³ La documentazione sull'intera vicenda sta in ACV, 1921-1925, IV/6/16 dove si trovano anche i relativi progetti di intervento.

¹⁴ Deliberazione di giunta, 10 dicembre 1918 in *ibid.*

¹⁵ «A queste spoglie di soldati e marinai / morti nella guerra 1915-1918 / ogni terra d'Italia / reca una sua memoria e un suo dolore. / Qui in perpetuo le vigili la pietà / le congiunga la gloria. / Per decreto del Comune MCMXXI». Il foglio di versi compilato da Bordiga è allegato al Verbale di seduta della giunta del 11 febbraio 1921, sempre nel fascicolo già ricordato.

¹⁶ GIOVANNI BORDIGA, *Inaugurazione del monumento ai caduti di Mira*, in *Id. Discorsi*, pp. 177-182.

¹⁷ Su Dario Lupi e la sua iniziativa cfr. MICHELA ROSSO, *Gli alberi del ricordo: il Parco della Rimembranza di Torino*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 375-383, e DANIELE PISANI, *I parchi e i viali della rimembranza* (<http://circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/05.html>).

¹⁸ Rimandiamo a MARTINA CARRARO, *La colonizzazione di Sant'Elena*, in *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, a cura di Guido Zucconi, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 163-173. EAD., *Il margine orientale*, «Insula Quaderni», numero monografico dedicato a *I limiti di Venezia*, V (2003), 17, pp. 57-63.

¹⁹ Lettera di Giacomo Boschieri, vice presidente della Società degli Amici dei Monumenti, al sindaco Davide Giordano, Venezia 23 febbraio 1922, ACV, 1921-1925, IX/1/4. Ricordiamo che il presidente della Società è Pompeo Molmenti.

²⁰ Le prime circolari, che risalgono allo scadere del 1922, si possono leggere, tra l'altro, in CLAUDIO CANAL, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, «Rivista di storia contemporanea», XI (1982), 4, pp. 659-669.

²¹ Le notizie provengono da un questionario compilato dal Sindaco Davide Giordano su richiesta del Comitato per la istituzione dei parchi e viali della rimembranza di Treviso. Il documento, senza data, è riferibile alla fine del 1923. L'estraneità della scuola veneziana all'iniziativa è documentata almeno fino al 1928; cosa succeda dopo resta eventualmente da verificare. Cfr. la documentazione contenuta in ACV, 1926-1930, IX/7/7.

²² Per tutte le notizie relative al parco delle Rimembranze e ai diversi progetti di intervento, il riferimento è a ACV, 1926-1930, IX/7/7.

²³ All'amministrazione comunale spetta la sistemazione del terreno e la spesa per il pino da dedicare al Milite Ignoto, mentre il comitato cittadino fascista finanzia l'acquisto gli altri cinque arbusti.

²⁴ Lettera di Mario Santini, direttore della Gestione dei giardini pubblici della città di Venezia, all'ingegner Fulgenzio Setti, capo dell'Ufficio tecnico municipale, Venezia 17 settembre 1925, in ACV, 1926-1930, IX/7/7.

²⁵ Cfr. SERGIO RAFFAELLI, *I nomi delle vie*, in *I luoghi della memoria*, pp. 215-328.

²⁶ Minuta del verbale di riunione, 19 aprile 1926, in ACV, 1926-1930, IX/5/2.

²⁷ Le planimetrie del quartiere pubblicate a cura del Comune recepiscono infatti questa prima versione. Cfr. *La colonizzazione di Sant'Elena. L'opera del Comune*, «Rivista mensile della città di Venezia», V (1926), 8, pp. 330-344.

²⁸ Verbale di deliberazione del Podestà, 16 marzo 1927 in ACV, 1926-1930, IX/5/2.

²⁹ Uniche eccezioni sono due o tre calli intercluse tra cui quella dedicata alla Congregazione di Carità, la prima ad aver finanziato la costruzione di un lotto di case nel quartiere.

³⁰ COSTANTINI, *Il nuovo tempio votivo che Venezia erigerà nell'isola di Lido*, p. 106.

³¹ Seduta del Consiglio comunale, 30 maggio 1910, *Atti del consiglio comunale di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1910, pp. 330-333 e successiva seduta del 21 aprile 1914, *Atti del consiglio comunale di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1914, pp. 210-211.

³² Seduta del Consiglio comunale, 29 dicembre 1916, *Atti del consiglio comunale di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1916, pp. 394-396.

³³ La Fontaine giudica troppo decentrata l'area alle Quattro Fontane; per questo ne richiede lo scambio con quella definitiva. In proposito cfr. ACV, 1921-1925, V/2/5.

³⁴ Citazione tratta dal discorso del Patriarca riportato in *Tempio votivo a Maria Immacolata nel Lido di Venezia, Relazione storica. Parte I, 1917-1927*, [a cura delle Commissioni esecutiva e di propaganda per il Tempio votivo], Venezia, Scuola tipografica "Emiliana" Artigianelli, 1928, p. 43.

³⁵ Cfr. *Tempio votivo a Maria Immacolata nel Lido di Venezia, Relazione storica. Parte II, 1928-1935*, [a cura delle Commissioni esecutiva e di propaganda per il Tempio votivo], Venezia, Scuola tipografica "Emiliana" Artigianelli, [1936], pp. 91-106.

³⁶ Per il ruolo dell'Ufficio centrale per la Cura e le Onoranze dei Caduti in Guerra, incaricato delle operazioni si veda Cesare Alberto Loverre, *"L'architettura necessaria". Culto del caduto ed estetica della politica*, «Parametro», numero monografico dedicato a *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, XXVIII (1996), 213, pp. 18-32.

Per l'inizio dei rientri delle salme a Venezia si faccia riferimento alla documentazione in ACV, 1921-1925, IV/6/25. Infine per gli esiti materiali del piano sul territorio veneto rimandiamo a NINO GALIMBERTI, *Gli ossari di guerra. L'ufficio centrale di Padova per le onoranze alle salme*, «Padova», VI (1932), 12, pp. 46-60.

³⁷ GIOVANNI FARACOVÌ, *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra*, Padova 11 marzo 1930, p. 58. Il documento, proveniente dall'Archivio del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti di Guerra (Roma), mi è stato gentilmente fornito alcuni anni fa da Anna Maria Fiore, allora impegnata nelle ricerche finalizzate alla sua tesi di dottorato: ANNA MARIA FIORE, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia (XIII ciclo), relatori Guido Zucconi, Howard Burns.

³⁸ Per ulteriori notizie circa la vicenda dei templi ossari rimandiamo a MARTINA CARRARO, *La prima guerra mondiale: monumenti commemorativi e scenari urbani*, in *L'architettura della memoria in Italia*, pp. 349-355. Nel saggio avevamo però dimenticato di segnalare l'esistenza del tempio ossario di Treviso dedicato a Santa Maria Ausiliatrice riportato, tra l'altro, in *Progetti di ossari eseguiti dall'architetto cav. Pietro del Fabro di Treviso*, Padova, Commissario del Governo per le Onoranze ai Caduti di Guerra, s. d. Sul tempio di Udine si veda anche il saggio di GIOVANNI TUBARO, *Opere per la "seconda linea". Il Tempio ossario di Udine*, «Parametro», numero monografico dedicato a *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, XXVIII (1996), 213, pp. 46-55. Un catalogo dei monumenti di Padova è stato recentemente compiuto da SILVIA ZAVA, *Il dovere della memoria. Censimento dei monumenti ai caduti della Grande Guerra a Padova e provincia*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, anno accademico 2011-2012, relatore Nico Stringa, correlatore Stefania Portinari.

³⁹ [GIUSEPPE TORRES], *Descrizione dei modi decorativi coi quali si adorerà la cripta-ossario del Tempio votivo di Lido*, Venezia 24 febbraio 1929, p. 1, dattiloscritto in APIUAV, Fondo Giuseppe Torres, Torres Giulia-atti/051. Sulla prima pagina del documento si legge l'indicazione manoscritta «Al generale Faracovi».

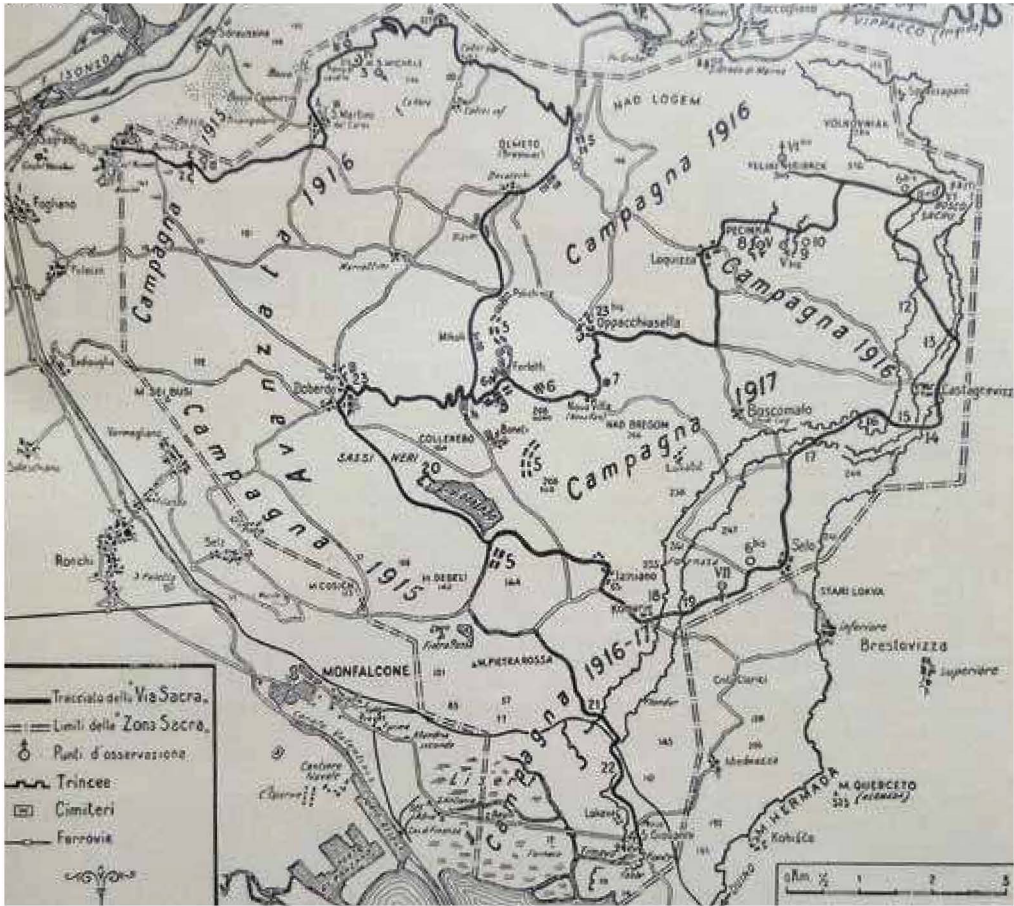
⁴⁰ Ivi, p. 2.

LA COSTRUZIONE DEL RITO
DELLA MEMORIA



Cimitero degli Invitti della Terza Armata sul Colle Sant'Elia a Redipuglia, 1918 (da Carlo Corubolo, *Dal sacrificio alla gloria*, Tipografia Sociale, Gorizia 1968)

Francobolli emessi per la raccolta di fondi per la costruzione del monumento al fante, San Michele al Carso, 1920-1923 (Milano, Collezione privata)



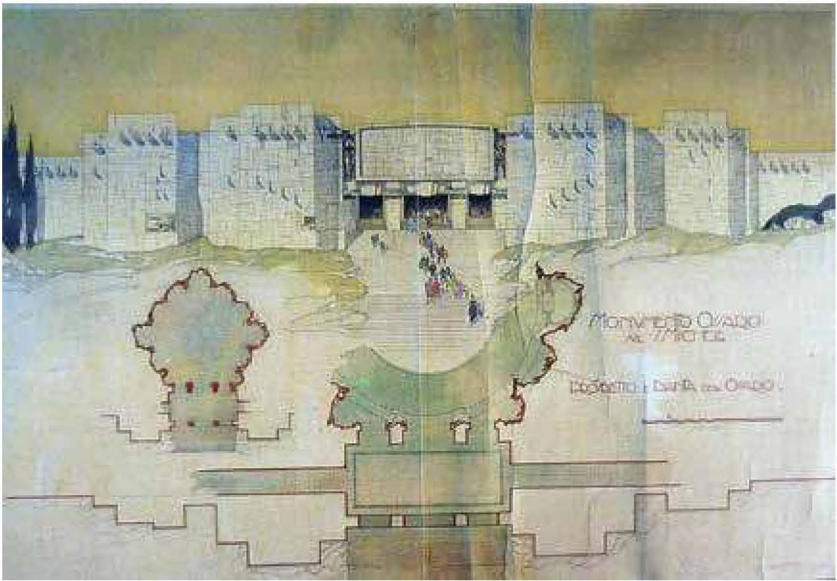
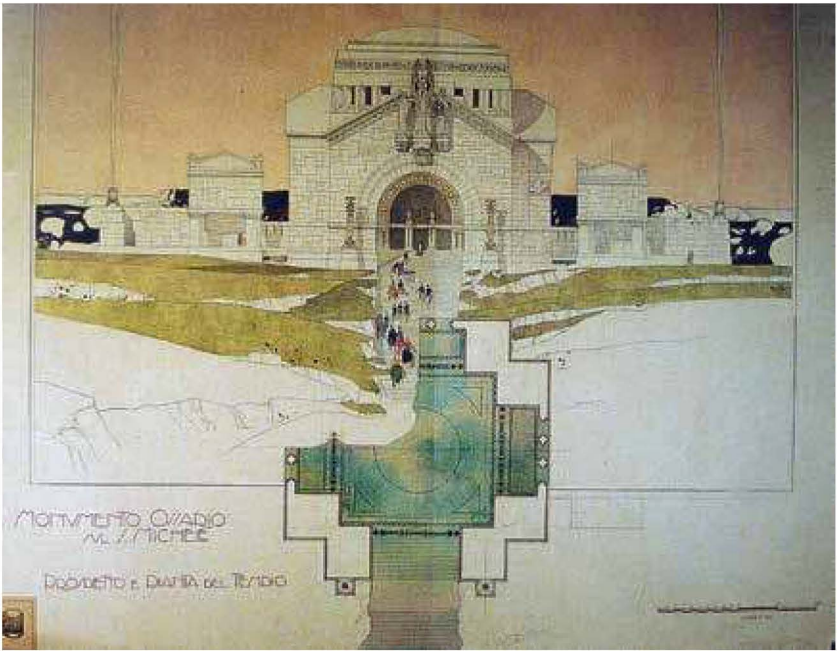
Guido Manacorda
Progetto di Via Sacra del Carso (illustrato da Arnaldo Sartori), 1919

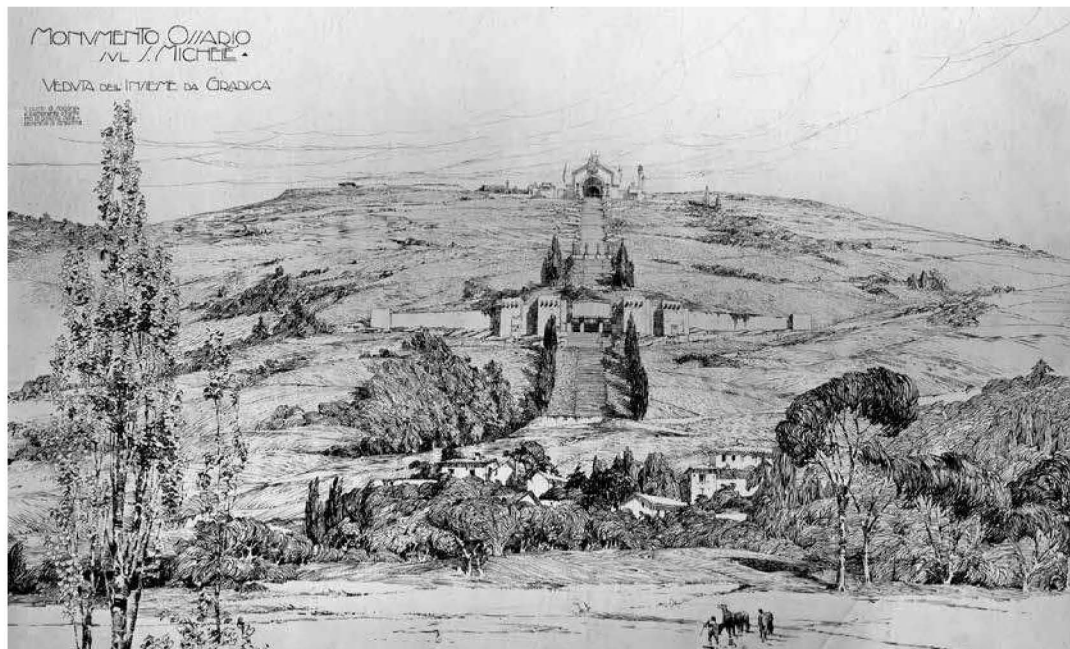
Mappa (da Celso Costantini, *La Via Sacra del Carso e il Monumento al Fante*, «Arte Cristiana», VII (1919), 9)



*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920*

Prospettiva, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 50×70 (CAG, CAleGM, n. 2)



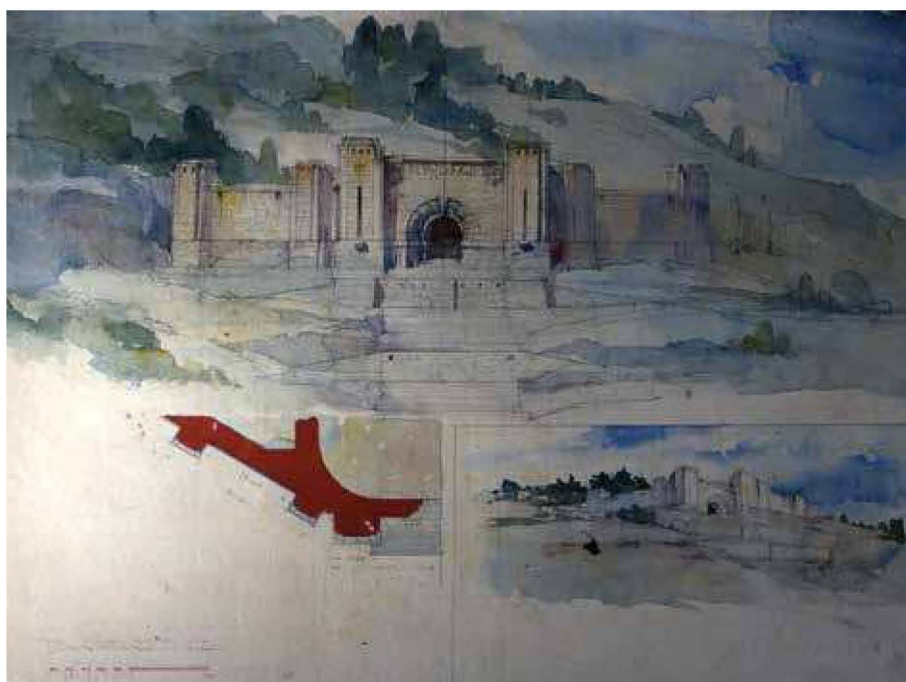


*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

Prospetto e pianta del tempio, disegno ad acquerello
e matita su cartoncino, 85×105 (CCG, CEmiGM, n. 13)

Prospetto e pianta dell'ossario, disegno ad acquerello e
matita su cartoncino, 85×130
(APIUAV, Griffini, Griffini 1/50/1 dis)

Veduta dell'insieme da Gradisca (APIUAV,
Griffini, Fototeca, 1919-1928)



*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920*

Studio del prospetto del tempio, disegno ad acquerello e matita su cartoncino, 23×35 (CCG, CEmiGM, n. 14)

Studi per l'ossario, disegno ad acquerello e matita su cartoncino, 48×60 (CAG, CEmiGM, n. 17)



Studi d'insieme, schizzi a matita su cartoncino,
35×44 (CAG, CEmiGM, n. 16)

Studio d'insieme, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 36×45 (CAG, CEmiGM, n. 20)



*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920*

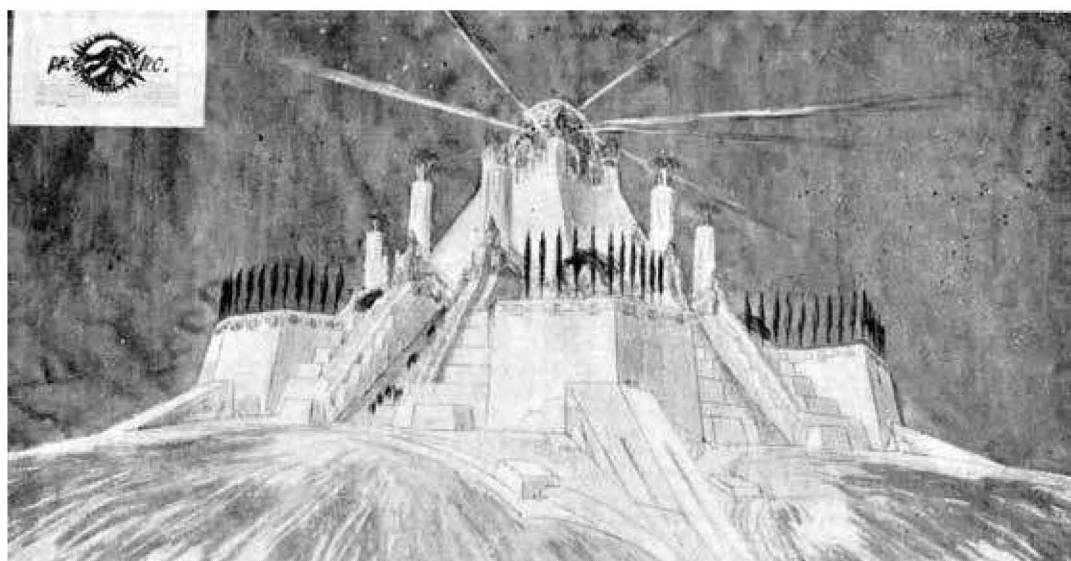
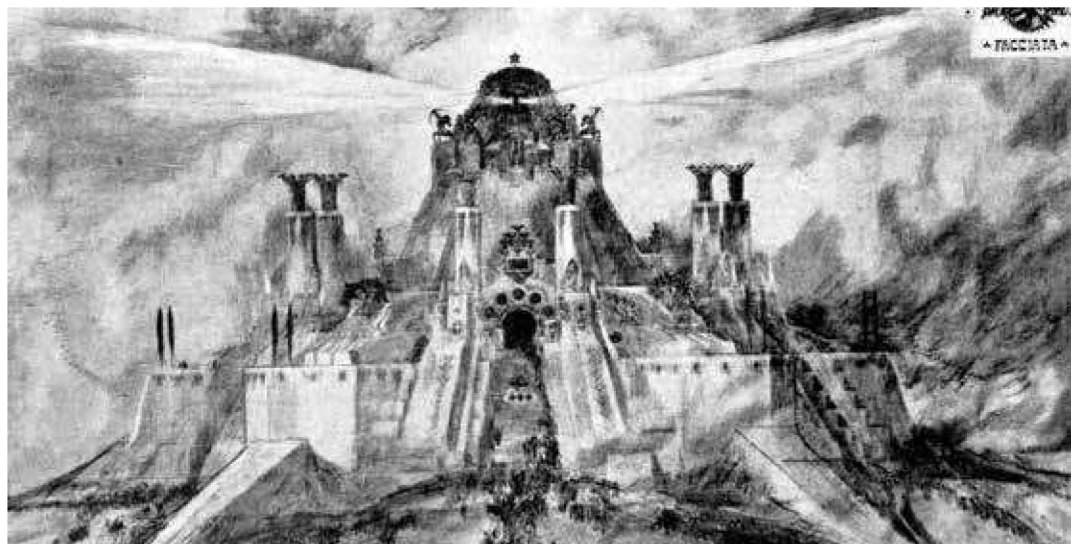
Studio d'insieme, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 40×63 (CCG, CEmiGM, n. 18)

Studio per il tempio, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 31×45 (CAG, CEmiGM, n. 19)



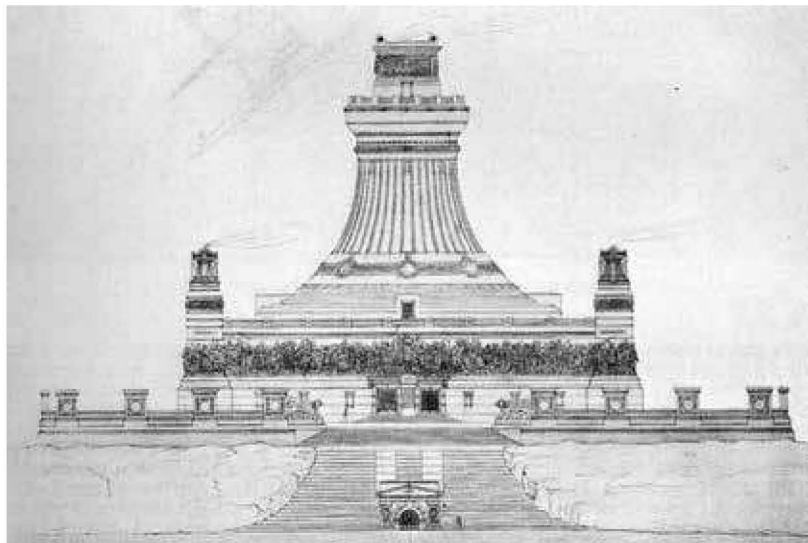
Studio per il tempio, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 38×50 (CAG, CEmiGM, n. 21)

Studio per il tempio, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 30×42 (CAG, CAleGM, n. 1)



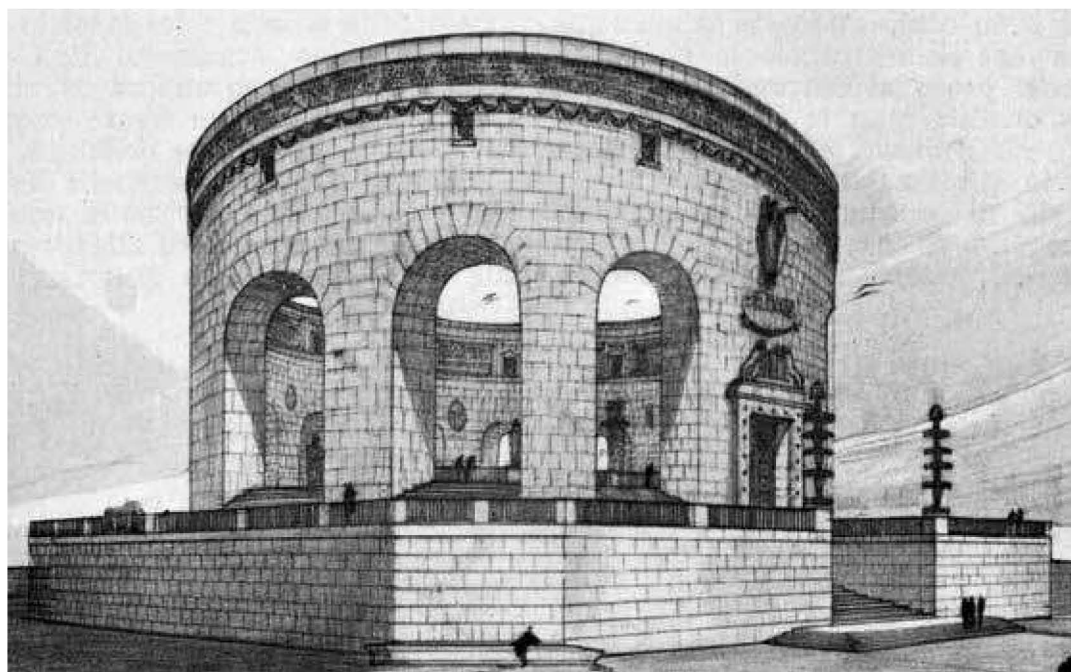
Giuseppe Mancini
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Prospettiva centrale e prospettiva laterale (da
 Roberto Papini, *Il concorso per il monumento al fante*,
 «Emporium», LII (1920), 307-308)



Guido Cirilli
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Prospetto principale e prospettiva laterale (da
 Roberto Papini, *Il concorso per il monumento al fante,*
«Emporium», LII (1920), 307-308)



Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920

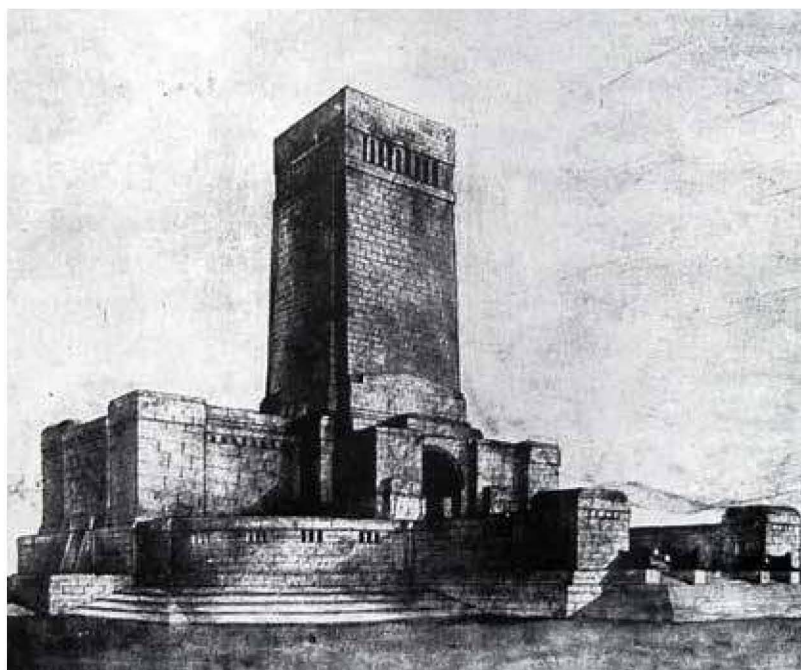
Veduta del modello (da Roberto Papini,
Il concorso per il monumento al fante, «Emporium»,
 LII (1920), 307-308)

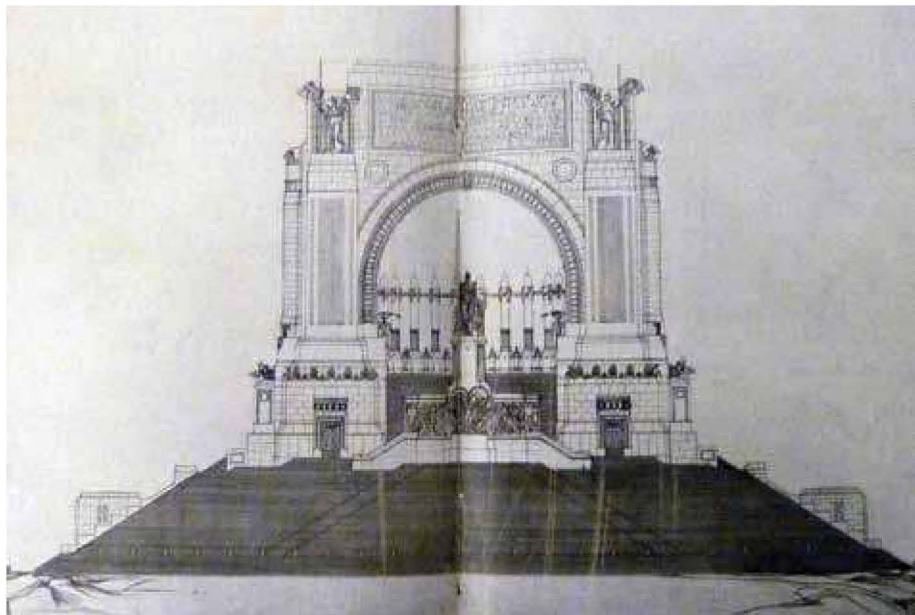
Alessandro Limongelli
Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920

Prospettiva laterale (da Roberto Papini,
Il concorso per il monumento al fante, «Emporium»,
 LII (1920), 307-308)

Saverio Dioguardi, Antonio Varlonga
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Prospettive di tre proposte alternative (da Fabio
 Mangone, *Saverio Dioguardi, Bari, Mario Adda*
 Editore, 1996)



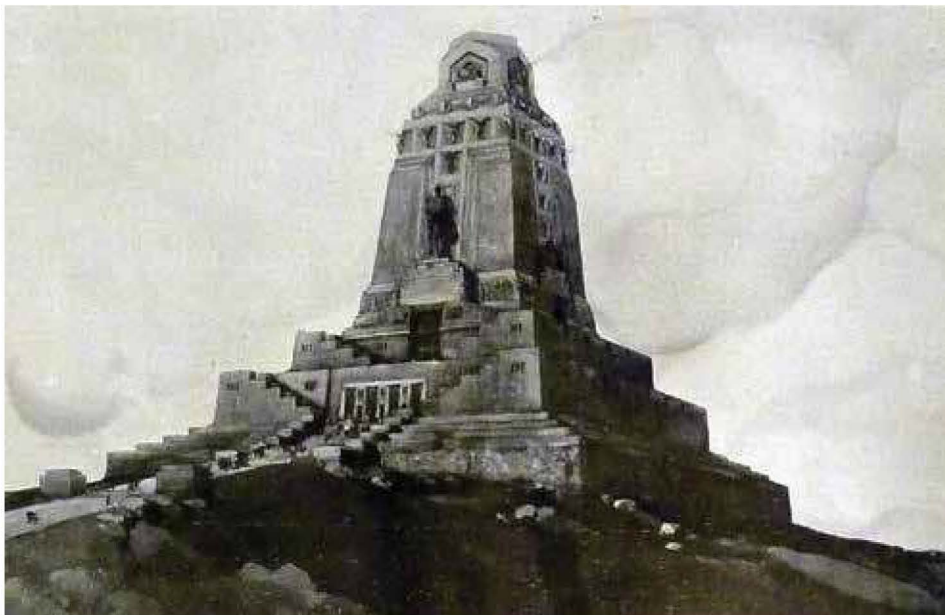


*Temistocle Antonicelli
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

*Prospetto principale (da Raffaele Calzini, Il grande
concorso nazionale per il "monumento al fante",
«L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)*

*Giuseppe Mazzoni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

*Prospettiva laterale (da Raffaele Calzini, Il grande
concorso nazionale per il "monumento al fante",
«L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)*



Giovanni Crescini
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Prospettiva laterale (da Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il "monumento al fante"*,
 «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)

Umberto Sabbioni, Antonio Carminati
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Prospettiva laterale (da Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il "monumento al fante"*,
 «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)



Enrico Mariani

*Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920*

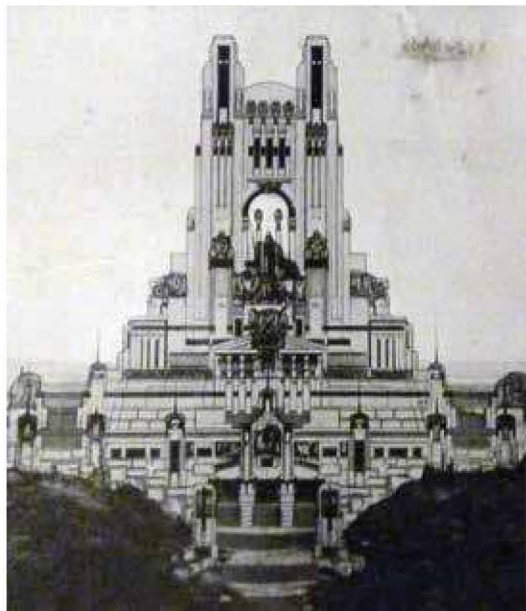
*Prospettiva (da Raffaele Calzini, Il grande
concorso nazionale per il "monumento al fante",
«L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)*

Giovanni Salvestrini

*Progetto per il monumento al fante, San Michele
al Carso, I concorso, 1920*

*Prospetto principale (da Raffaele Calzini,
Il grande concorso nazionale per il "monumento al
fante", «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)*





*Pietro Angelini
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

Prospetto principale (da Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il "monumento al fante"*, «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)

*Giuseppe Boni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

Prospetto principale (da Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il "monumento al fante"*, «L'Illustrazione Italiana», 15 agosto 1920)

*Enrico Del Debbio
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920*

Schizzo di studio (da Maria Luisa Neri, *Enrico Del Debbio*, Viareggio, Idea Books, 2006)



Camillo Guerra
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

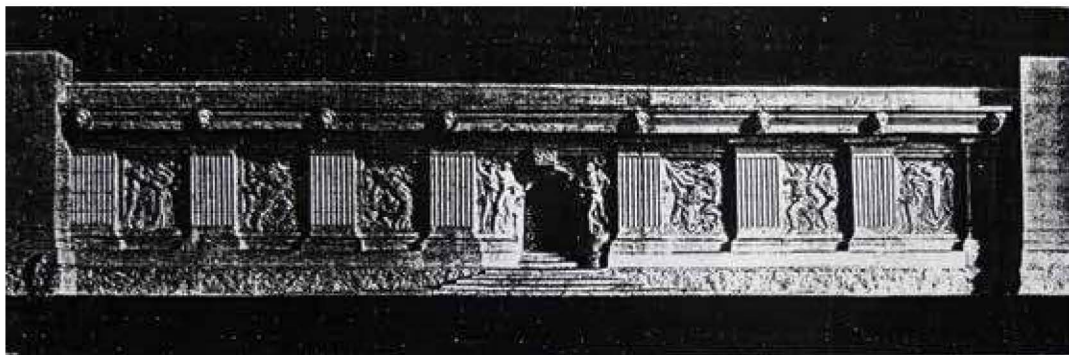
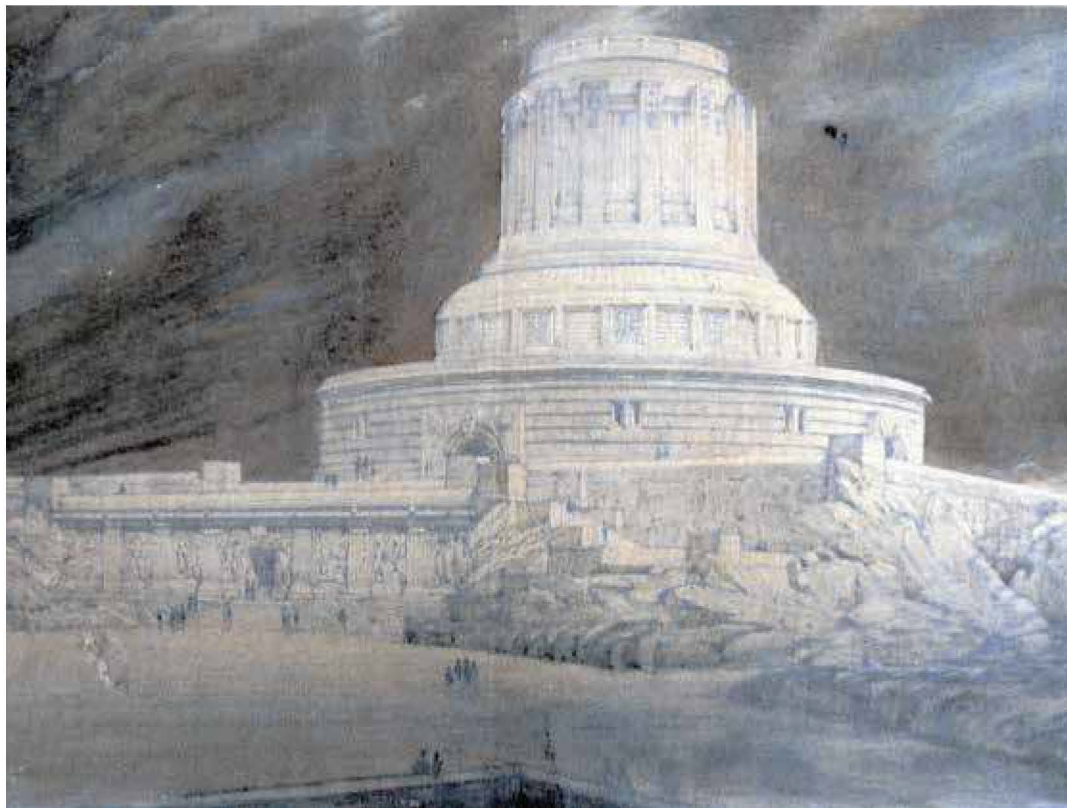
Prospetto principale e veduta generale (da Olga Ghiringhelli, *Camillo Guerra 1889-1960. Tra neoecclettismo e modernismo*, Napoli, Electa, 2004)



Raimondo D'Aronco
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
I concorso, 1920

Veduta generale (da *D'Aronco Architetto*, Milano,
 Electa, 1982)

Prospettiva di una soluzione alternativa (da *Friuli*
Venezia Giulia, a cura di Sergio Polano, Luciano
 Semerani, Venezia, Arsenale Editrice, 1992)



Guido Cirilli

*Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921*

Prospettiva (da Claudia Fabbricatore, *Guido Cirilli
architetto tra istituzioni e professione 1896-1943*, tesi
di laurea, Iuav, 2002-2003, rel. Guido Zucconi

Dettaglio dell'ingresso all'ossario (da Raffaele Calzini,
*Il secondo concorso per il monumento ossario al Fante
italiano*, «L'Illustrazione Italiana», 26 giugno 1921)



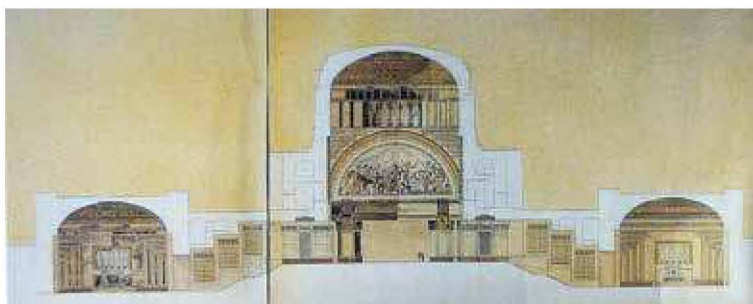
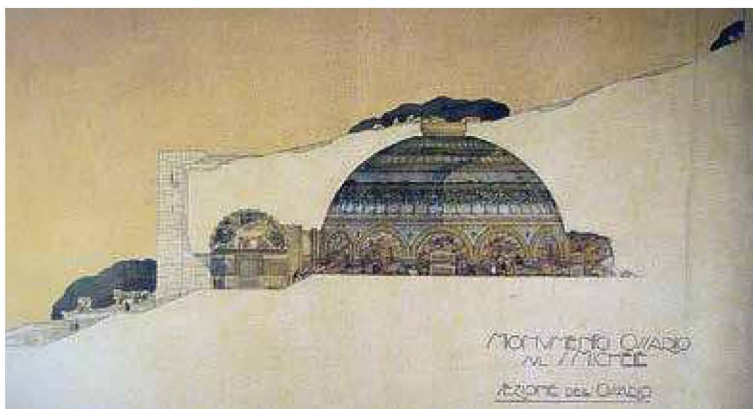
Alessandro Limongelli
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
II concorso, 1921

Prospettiva (da Raffaele Calzini, *Il secondo concorso per il monumento ossario al Fante italiano*, «L'Illustrazione Italiana» del 26 giugno 1921)

Dettaglio dell'interno (Milano, Collezione privata)

Giuseppe Mancini
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso, II concorso, 1921

Veduta del modello (da Raffaele Calzini, *Il secondo concorso per il monumento ossario al Fante italiano*, «L'Illustrazione Italiana», 26 giugno 1921)

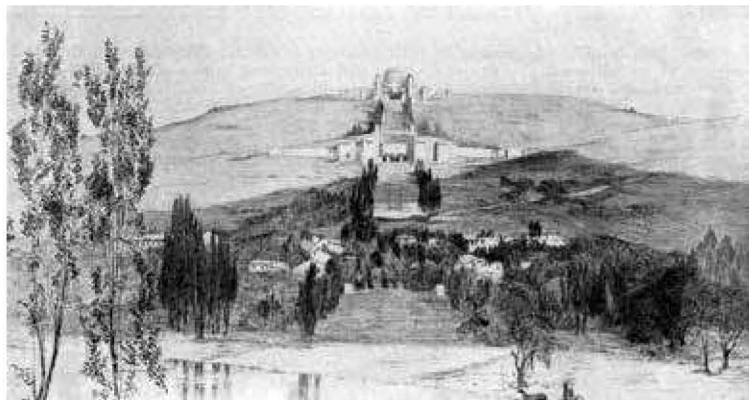


*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921*

Veduta d'insieme dal lato di Gorizia,
disegno ad acquerello e matita su cartoncino, 82×132
(APIUAV, Griffini, Griffini 1/50/2 dis)

Sezione dell'ossario, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 72×140 (CCG, CEmiGM, n. 11)

Sezione del tempio, disegno ad acquerello e matita
su cartoncino, 80×103 (CAG, CEmiGM, n. 12)



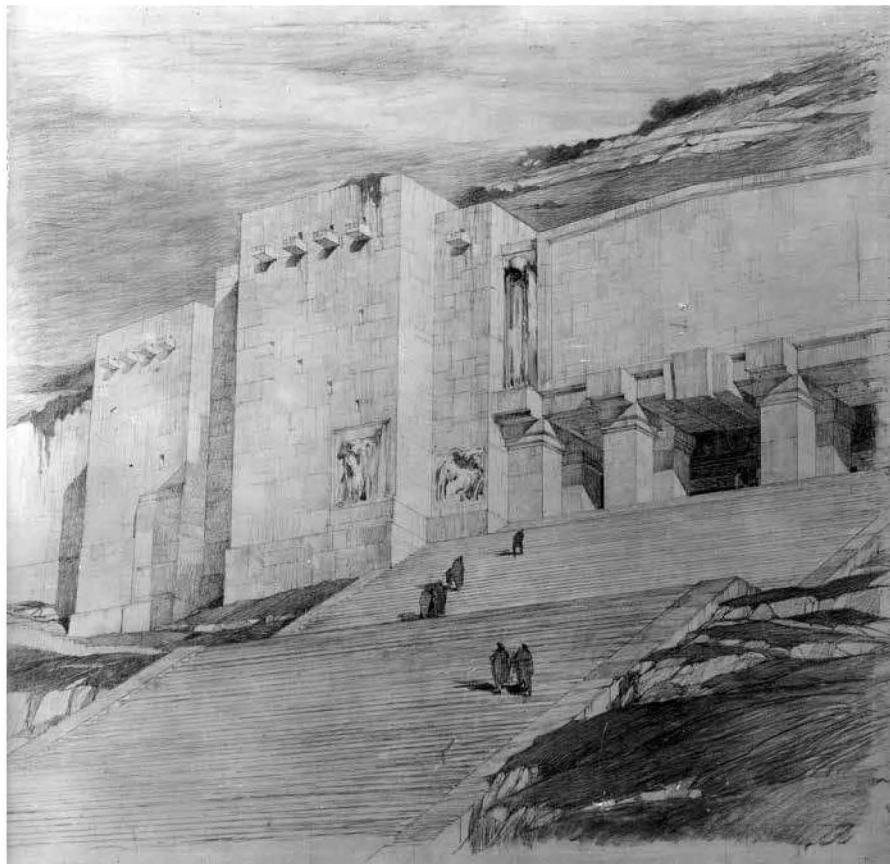
Veduta generale (APIUAV, Griffini, Fototeca,
1919-1928)

Veduta del tempio (APIUAV, Griffini, Fototeca,
1919-1928)

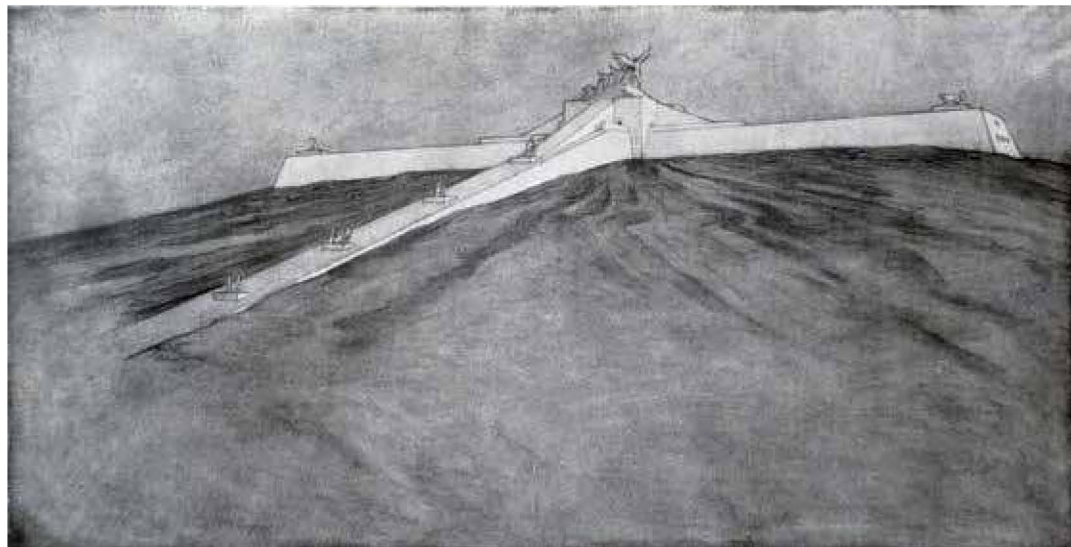


*Enrico Agostino Griffini, Paolo Mezzanotte
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921*

Particolare dell'ingresso del tempio (APIuAV, Griffini,
Fototeca, 1919-1928)

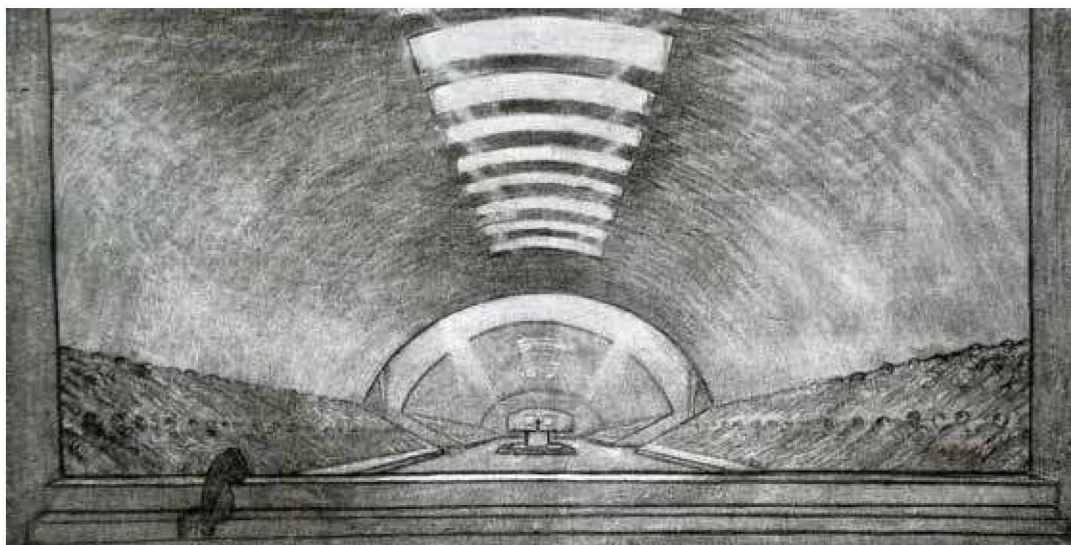
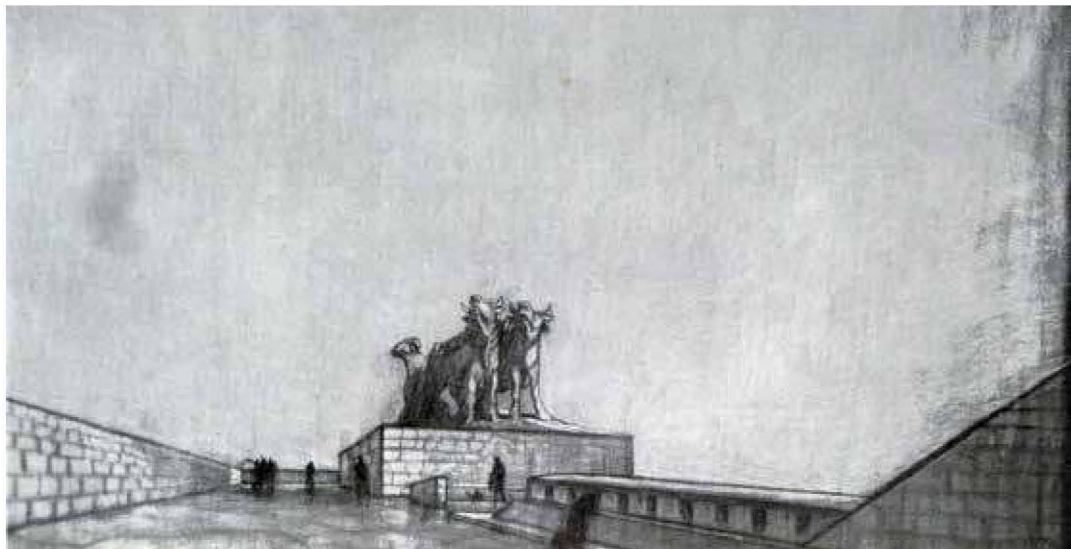


Particolare dell'ingresso dell'ossario (APIUAV, Griffini, Fototeca, 1919-1928)

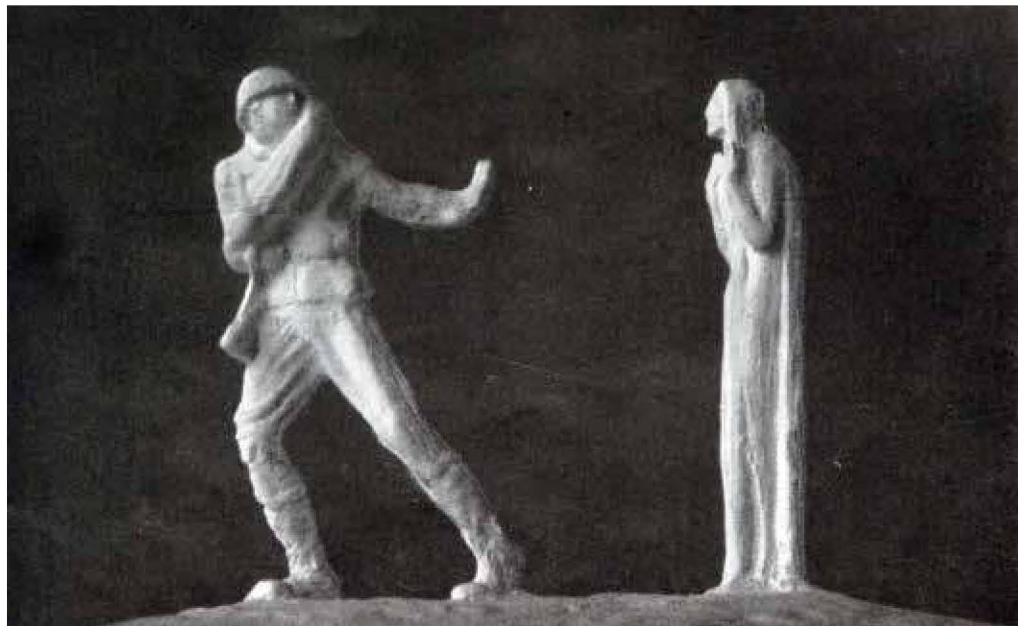


Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921

Veduta generale e uno degli accessi all'ossario
 (da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul*
monte San Michele, Milano, Tipogr. F.lli Magnani, 1922)



Il terrazzo dell'ossario e veduta dell'interno dell'ossario
(da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul
monte San Michele*, Milano, Tipogr. Elli Magnani, 1922)

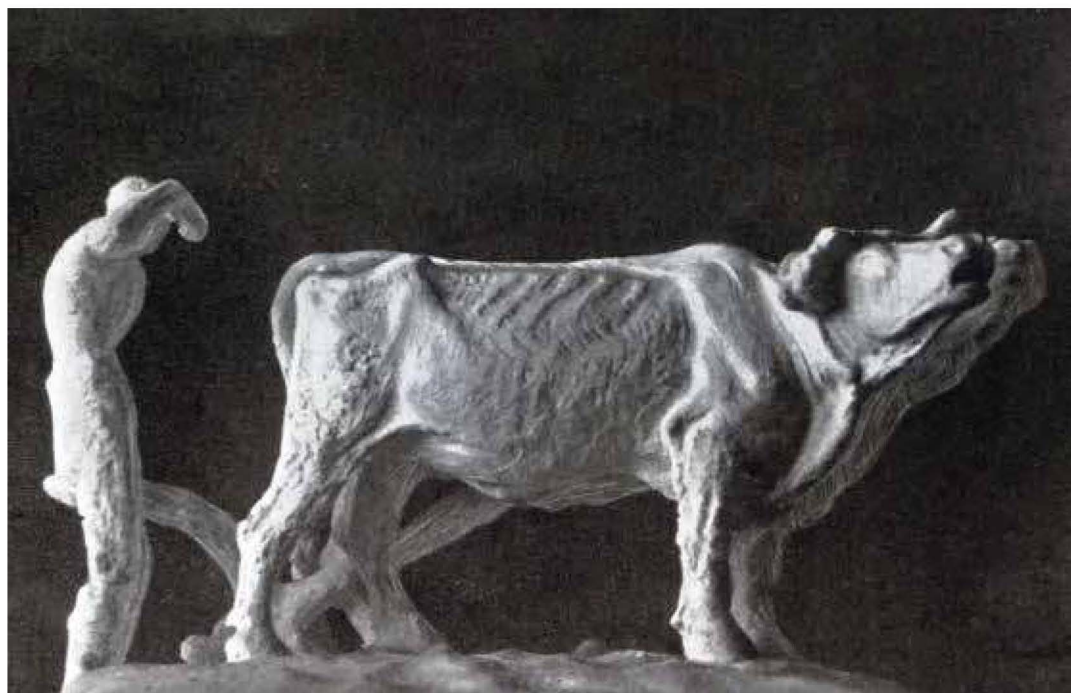


*Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921*

Stazione I *L'appello* e Stazione II *L'ascesa* (da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Tipogr. Flli Magnani, 1922)

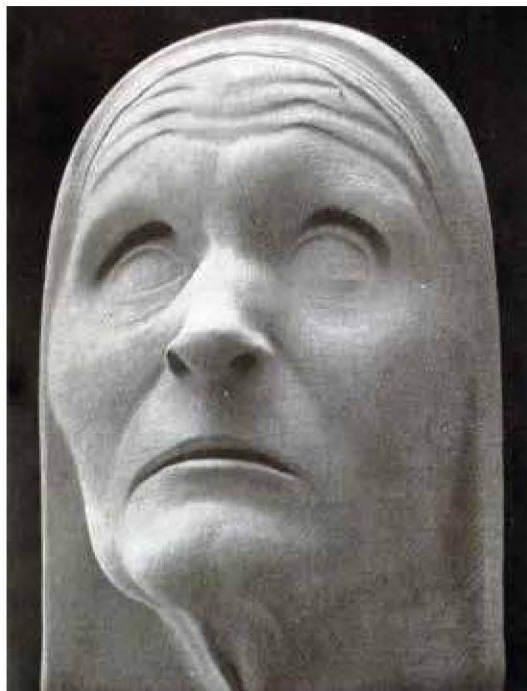


Stazione III *La caduta* e Stazione IV *Il pane* (da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Tipogr. Flli Magnani, 1922)



*Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
Il concorso, 1921*

Stazione V *La falciata* e Stazione VII *Il reduce*
(da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul
monte San Michele*, Milano, Tipogr. F.lli Magnani, 1922)



Stazione VI I mutilati e particolare de *La madre del fante cieco* (da Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Tipogr. F.lli Magnani, 1922)

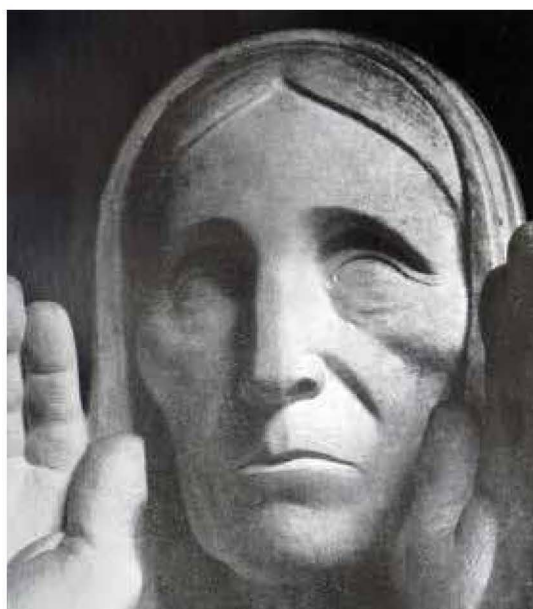




Eugenio Baroni
*Progetto per il monumento al fante, San Michele
 al Carso, 1922-1926*

Bozzetto generale, l'ascesa all'ossario e l'uscita
 con la *Vedetta* (da Eugenio Baroni, *Il monumento
 al Fante*, Milano-Venezia, Tipogr. F.lli Magnani-
 Esposizione Internazionale d'Arte, 1926)

Stazione V *La vittoria* (da Eugenio Baroni,
Il monumento al Fante, Milano-Venezia, Tipogr.
 F.lli Magnani-Esposizione Internazionale
 d'Arte, 1926)



Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
 1922-1926

La madre benedicente, Particolari della Stazione I
L'appello (da Eugenio Baroni, *Il monumento al Fante*,
 Milano-Venezia, Tipogr. Flli Magnani-Esposizione
 Internazionale d'Arte, 1926)

Il fante saluta la madre, Particolari della Stazione I
L'appello (da Eugenio Baroni, *Il monumento al Fante*,
 Milano-Venezia, Tipogr. Flli Magnani-Esposizione
 Internazionale d'Arte, 1926)

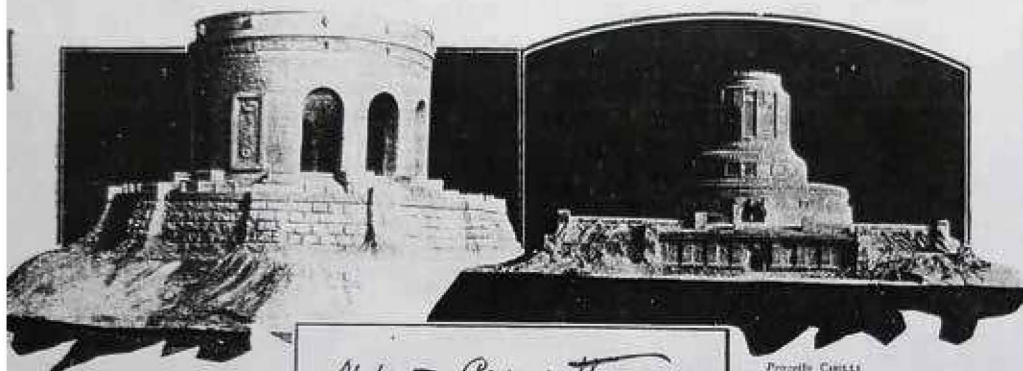




Eugenio Baroni
Progetto per il monumento al fante, San Michele al Carso,
1922-1926

Studi di espressione per *La Vittoria* e per *I caduti*
 nel gruppo (da Eugenio Baroni, *Il monumento al Fante*,
 Milano-Venezia, Tipogr. Flli Magnani-Esposizione
 Internazionale d'Arte, 1926)

La parola ammonitrice di d'Annunzio tronca la polemica sul Concorso pel Monumento al Fante



Progetto Limongelli

Progetto Canella

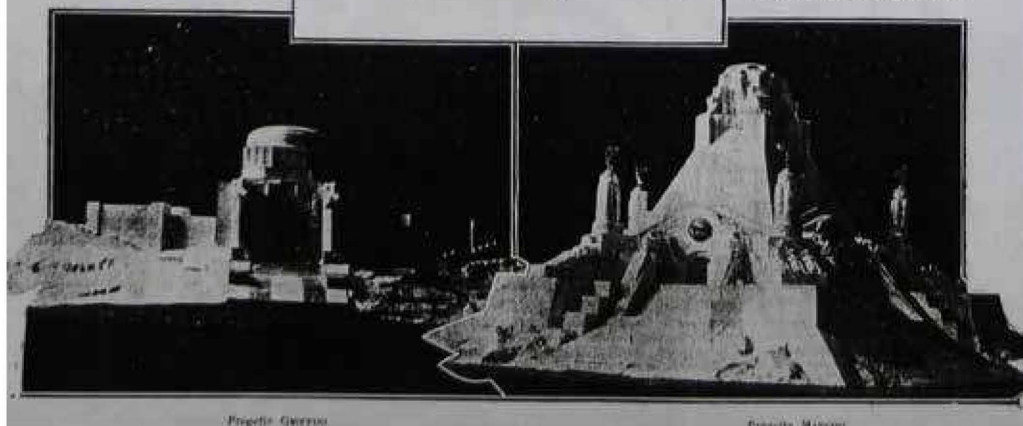
Un sereno ma garbato verdetto della Giuria ha annullato anche il secondo concorso per il progetto di un Monumento al Fante da erigersi sul San Michele. La Mostra dei bozzetti si è tenuta il giorno scorso a Roma mentre, come si ricorderà, quella del primo concorso vide luogo lo scorso anno a Milano, al Palazzo di Brera. Chi non ha impedito che i quotidiani milanesi si occupassero diffusamente anche della nostra towna, specialmente per gettare un grido d'allarme intorno ad una presunta "campagna" "complicità" dei condottieri della Capitale. Quei giornali sommarono sostenessero infatti, solidamente il progetto architettonico del romano Alessandro Limongelli e ne sospesero la scelta tra tutti gli altri concen-

*Al fante Sparaprotto.
"Comitato per il monumento al
fante sul San Michele."*

*Se la difesa dei fatti repoli
e irrepolti è cominciata a un
buon fante superpolito come ti
sei o confido che il Monte
dell'ira non sarà profanato.
Non c'è oggi di ore*

renti. Ma l'allarme lanciato dai giornali milanesi era troppo ben fondato perché non dovesse influenzare il giudizio della Giuria e del pubblico, ignari forse di tante cose, la divulgazione delle quali fece cadere così tutte le probabilità di scelta del progetto del Limongelli e produsse, forse per tagliar corto, l'annullamento del concorso stesso.

Si trattava di questo: che il bozzetto del Limongelli, se non si può negare che rispondesse a una ispirazione romanticamente classica, era pur inagibilmente superato in confronto di un progetto pubblicato nel 1912 nel "Berliner Architektur Welt", dovuto all'architetto tedesco Schmidt, per il monumento a Bismarck da erigersi sulla collina di Westend, presso Berlino. Una variante apportata dal Limongelli consisteva nel sostituire alla pianta poligonale del progetto tedesco,



Progetto Gervasi

Progetto Maroni

La parola ammonitrice di D'Annunzio tronca la polemica
sul Concorso pel Monumento al Fante,
«Il Secolo Illustrato», 1 luglio 1921

Una protesta di D'Annunzio contro la profanazione del San Michele

Gabriele d'Annunzio ha diretto al «fante» Gasparotto, membro del Comitato per il monumento al Fante sul San Michele, il seguente telegramma:

Se la difesa dei fanti sepolti e insepolti è commessa a un buon fante superstite come tu sei, confido che il Monte dell'ira non sarà profanato.

Non c'è oggi da scegliere, ma da rifiutare, senza esitazione.

Meglio è lasciare le sante ossa risplendere per tutto il Carso ignudo. Sono esse gli aeroliti della gloria: sono come pietre ignee cadute dal cielo. «Duritie flammescunt».

Piccola altura è il San Michele con le sue quattro cime appena rilevate, come è angusta la pianura di Maratona. Ma in tutti i secoli non v'è apice di eroismo che lo superi.

E' un monumento che si vede e si vedrà dal più lontano futuro.

E' un monumento che deve essere interpretato.

Qual candore e quale ardore sono necessari per una tale interpretazione eroica e quasi direi mitica!

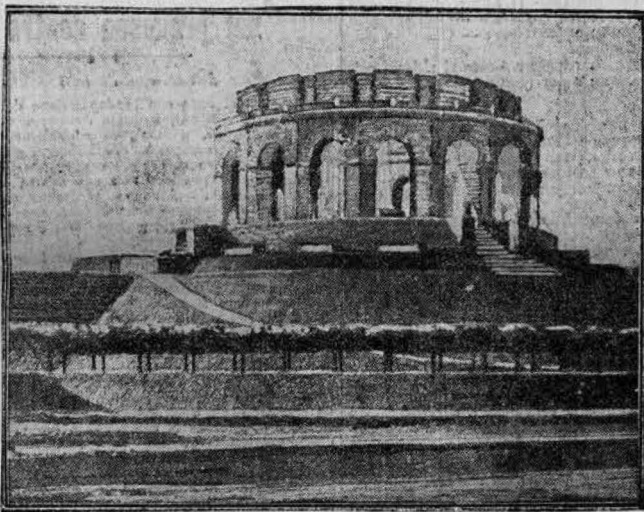
Il 21 ottobre 1915, poco dopo mezzogiorno, nella furia dell'assalto e della resistenza, io vidi i nostri su lo scrimolo della Cima 4, campeggianti nel fondo di una grande nuvola bianca, sollevare a due mani i macigni e scagliarli contro il nemico ostinato.

L'atto li agguagliava ai giganti del mito, e li ingrandiva smisuratamente fra cielo e monte.

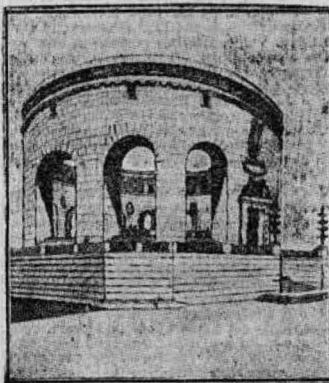
L'interprete invocato deve esser degno che uno di quei macigni sia posto per prima pietra del fondamento glorioso. «Splendor et acies».

Garibone del Garda, 8 giugno 1921.

Gabriele d'Annunzio.
fante del 2. battaglione del 77. Reggimento



Progetto per il monumento a Bismarck sulla collina di Westend presso Berlino



Progetto per l'Ossario del Fante

Per persuadersi che Gabriele D'Annunzio avrà con sé la maggioranza degli Italiani nella sua fiera protesta contro la profanazione del San Michele, basta guardare a queste due fotografie.

Pubblichiamo a riscontro il progetto dell'ing. Schmid per il monumento a Bismarck a Berlino e quello dell'ing. Limongelli per l'Ossario del Fante.

La coincidenza si spiega per il fatto che i due architetti hanno egualmente attinto a fonti romane. Ma la nostra anima di combattenti si ribella all'idea che la stessa ispirazione possa aver servito ad un artista berlinese per celebrare il crudele imperialismo bismarckiano e ad un pugliese per onorare le virtù del Fante, sublimi nella loro umiltà. Ciò sta per l'omeno a dimostrare che se i due monumenti possono essere artisticamente belli, non hanno valore emotivo, e si adattano secondo i paesi a rappresentare sentimenti in assoluto contrasto.

LA «SECONDA ONDATA»
MONUMENTALE E I TEMPLI LAICI

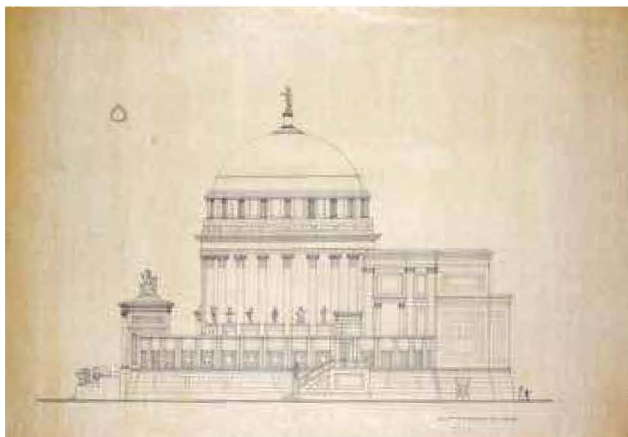


Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Veduta aerea, s.d. [ma 1937?],
negativo su vetro, 6×9 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/01/02)

Prospetto, primo progetto, s.d. [ma 1918],
disegno a inchiostro di china su carta vegetale, 84×70
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/03)

Studio per l'alzato, s.d. [ma 1918],
disegno a inchiostro di china e matita su carta
da lucido, 37×30 (APIUAV, Torres,
Torres 2.dis/1/059/35/02)

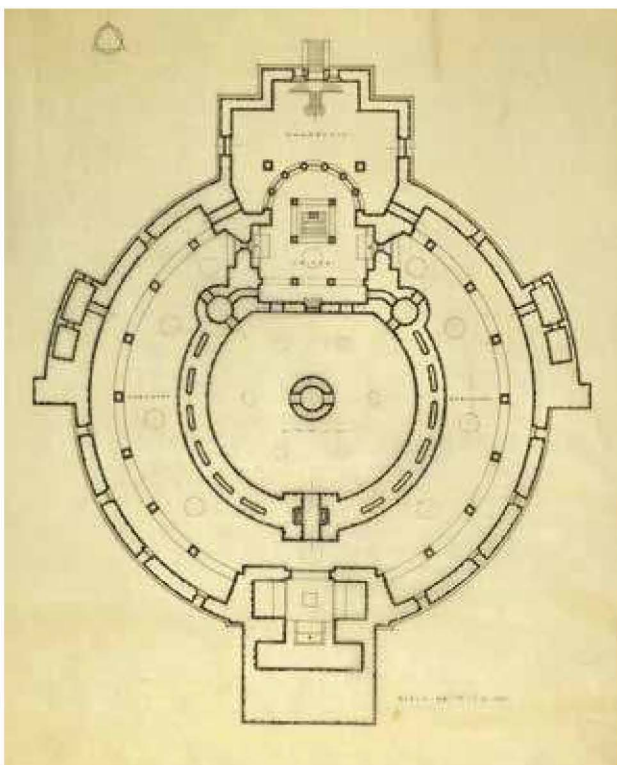
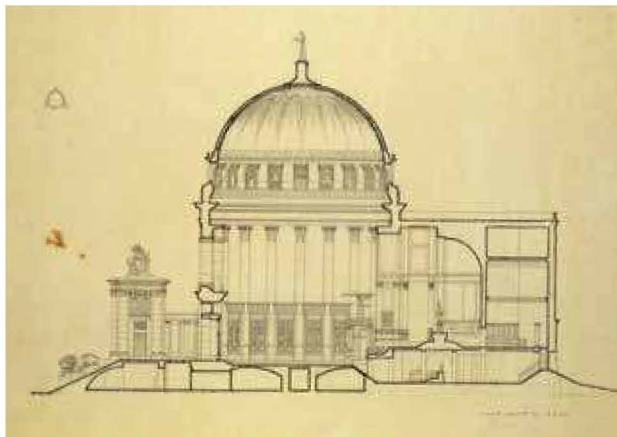


Giuseppe Torres

Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

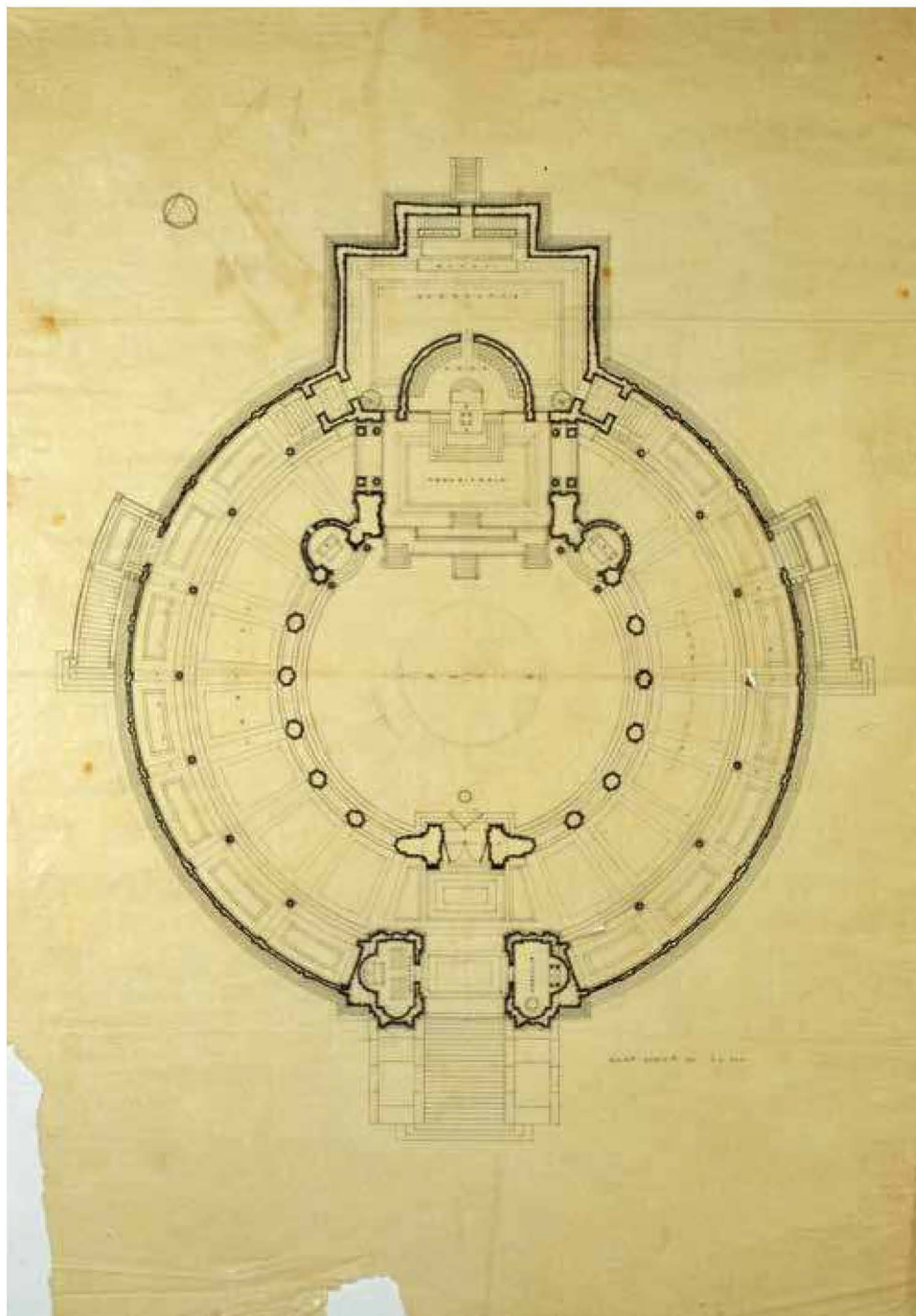
Fianco, primo progetto, s.d. [ma 1918],
disegno a inchiostro di china su carta vegetale, 72×101
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/04)

Sezione trasversale, primo progetto, s.d. [ma 1918]
disegno a inchiostro di china e matita su carta vegetale,
91×75 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/05)



Sezione longitudinale del tempio, primo progetto, s.d. [ma 1918], disegno a inchiostro di china e matita su carta vegetale, 71×89 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/06)

Pianta della cappella espiatoria (cripta), primo progetto, s.d. [ma 1918], disegno a inchiostro di china e matita su carta vegetale, 99×75 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/07)



Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Pianta del tempio, primo progetto, s.d. [ma 1918],
 disegno a inchiostro di china e matita su carta vegetale,
 98x70 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/02)



Particolare del prospetto, s.d. [ma 1924],
disegno ad acquerello, tempera e matita su cartoncino,
187×72 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/03/7)



Giuseppe Torres

Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Palificata e getto dello zatterone in cemento armato,
17 maggio 1926, foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)



Completamento dello zatterone in cemento armato,
1 giugno 1926, foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)



Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Armatura dei piloni centrali, 7 agosto 1926,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)



Armatura del solettone in cemento della parte centrale della cripta, 7 dicembre 1926, foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)



Giuseppe Torres

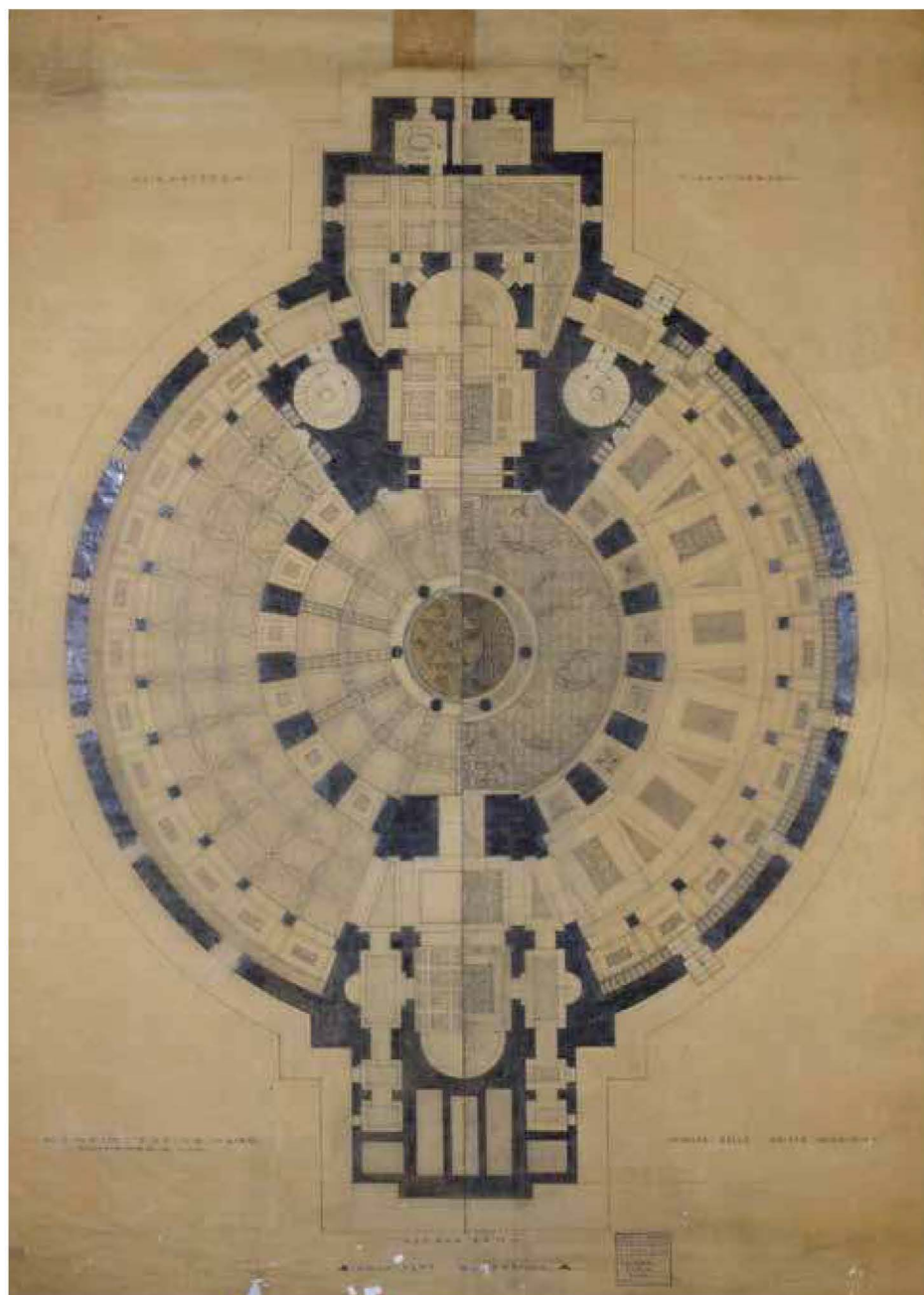
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

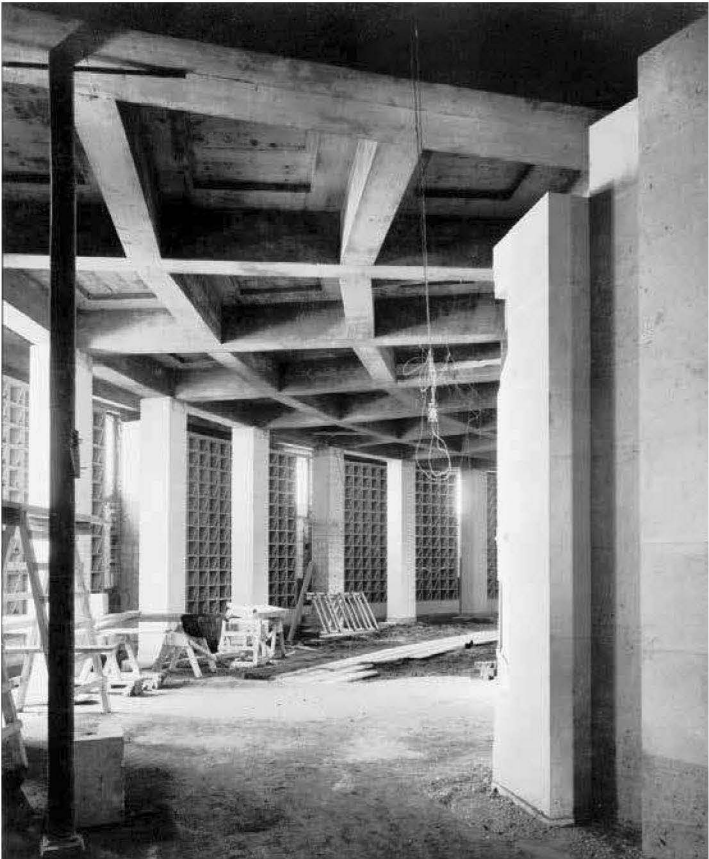
Veduta della parte centrale della cripta liberata dalle armature, 19 aprile 1927, foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

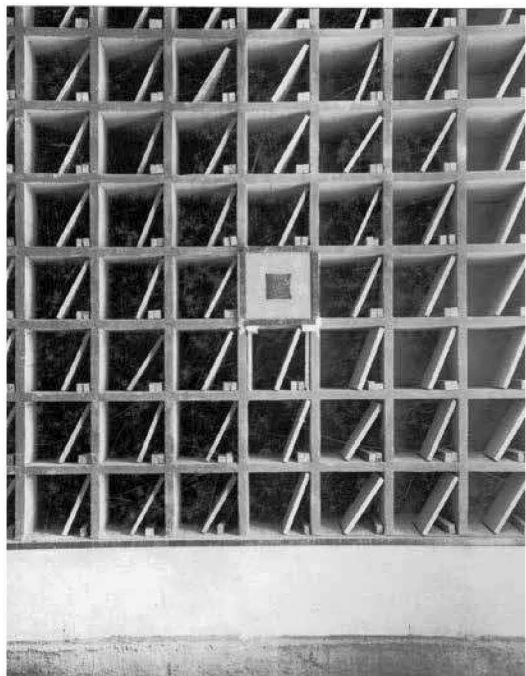
Stato dei lavori al 30 marzo 1928,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Costruzione dei loculi nella cripta, s.d. [ma giugno
1929], foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Pianta della cripta-ossario con la decorazione prevista
per il soffitto e il pavimento, s.d. [1924-1925]
disegno a matita su carta vegetale, 128×91
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/06/01)

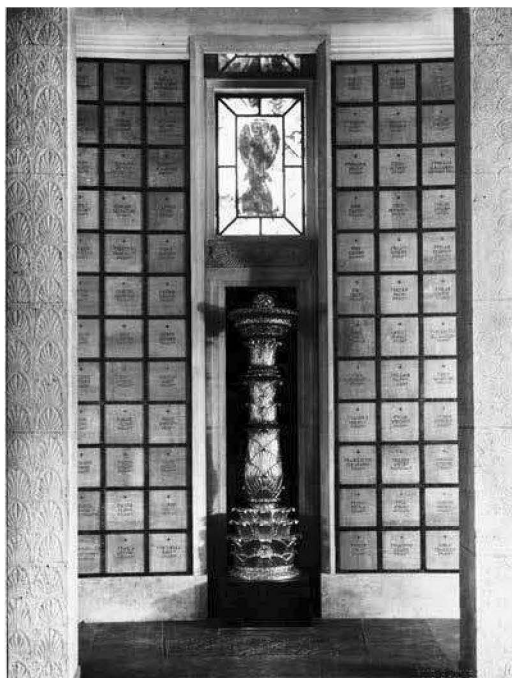






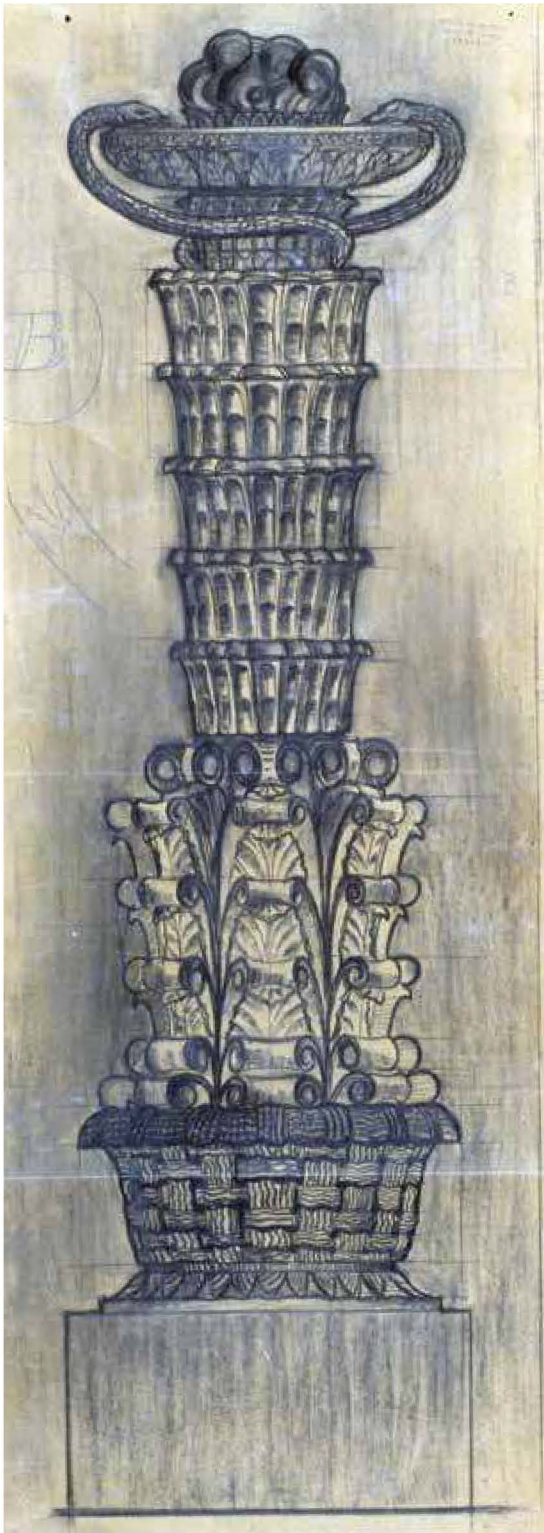
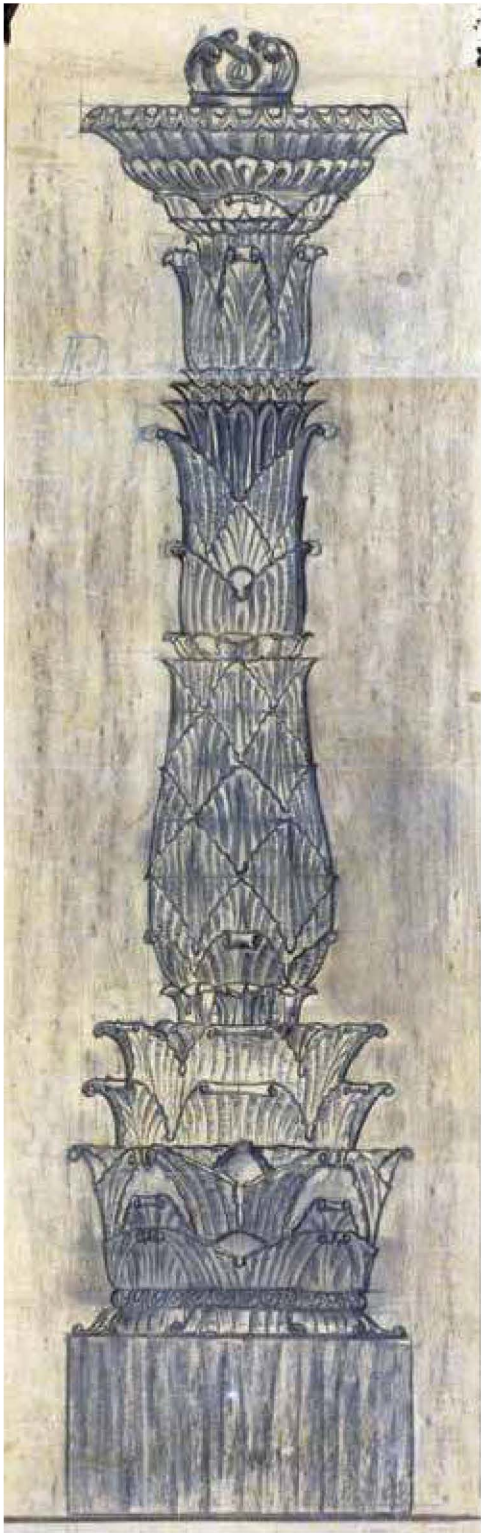
Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Vedute dell'ambulacro con i loculi
 in costruzione, s.d. [ma estate-autunno 1929],
 foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 39×29 (APIUAV, Torres,
 Torres 4.Giulia-fot/10)



Prospetto dei loculi con modello del sigillo
 in pietra d'Istria, s.d. [ma estate-autunno 1929],
 foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
 Torres 4.Giulia-fot/10)

Una delle nicchie con candelabro lungo la parete
 dell'ambulacro, s.d. [ma novembre 1930],
 foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 39×29 (APIUAV, Torres,
 Torres 4.Giulia-fot/10)





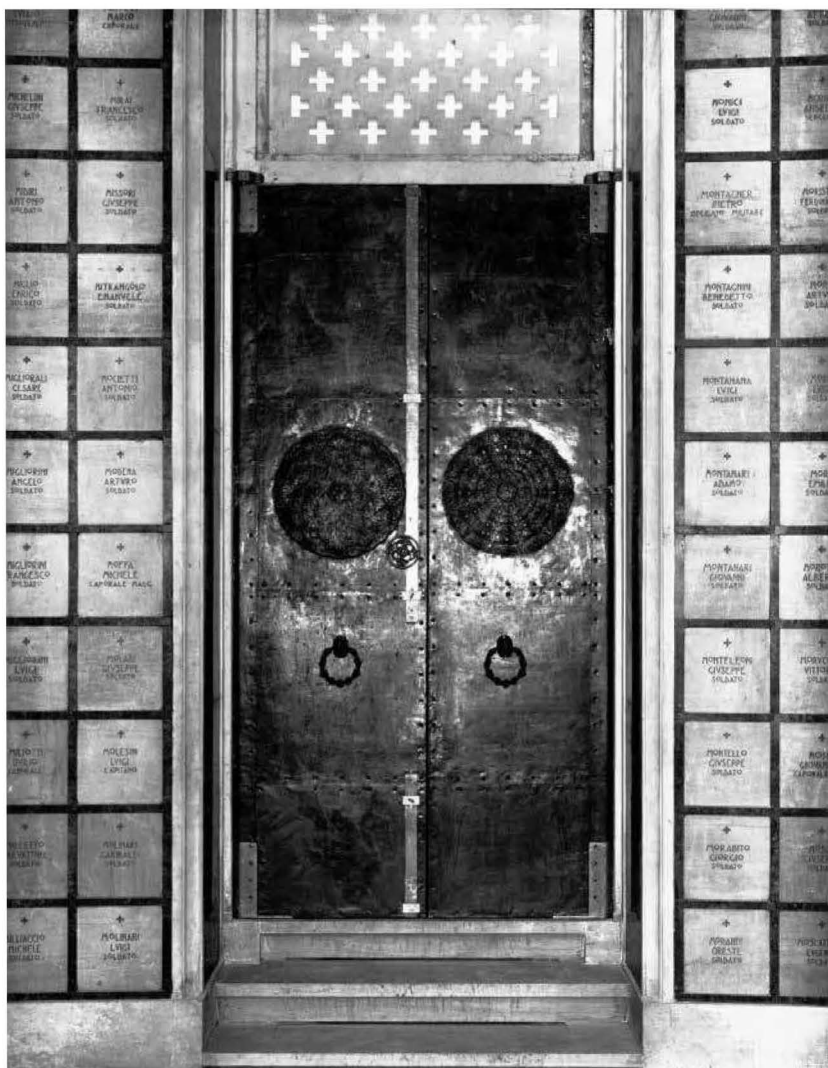
Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Candelabro, s.d.,
 disegno a carboncino e matita su carta, 136×47
 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/46/16)

Candelabro, s.d.,
 disegno a carboncino su carta, 140×52
 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/46/18)

Uno dei candelabri realizzati, s.d. [ma novembre
 1930], foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 39×29
 (APIUAV, Torres, Torres 4.Giulia-fot/10)

Studio per un angelo con colomba, s.d.,
 disegno a matita su carta vegetale, 90×54
 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/01/11)



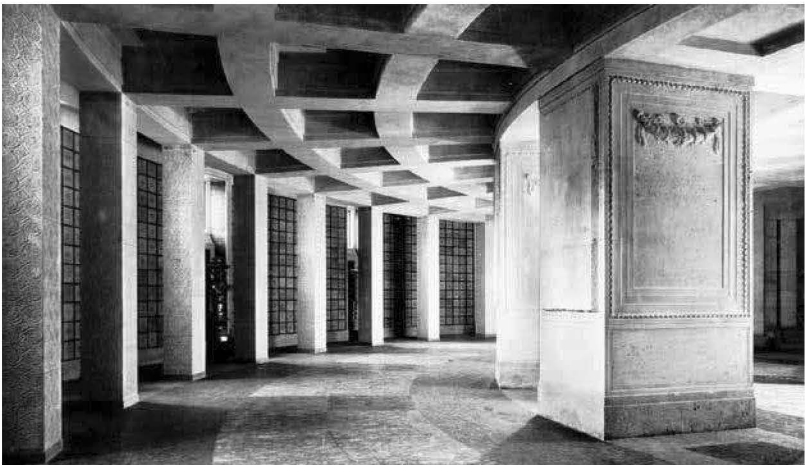
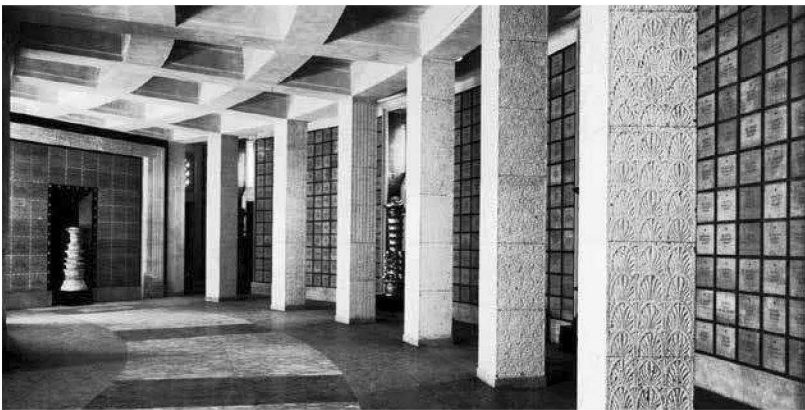
Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

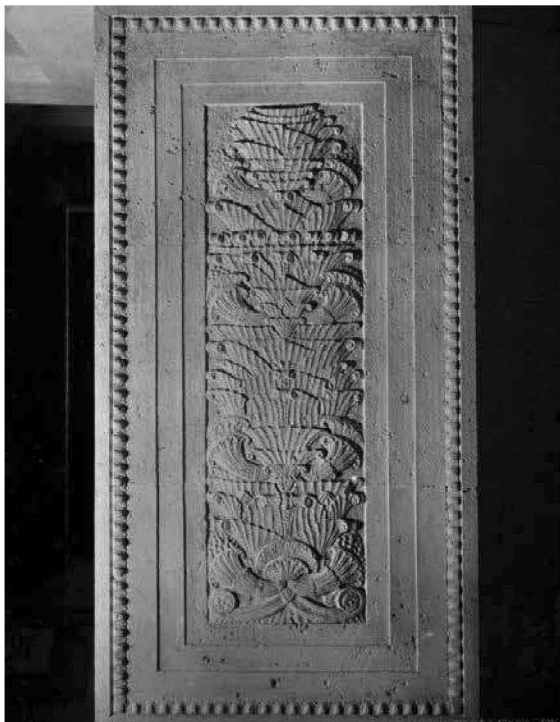
Studio decorativo per il pellicano, s.d.,
 disegno a carboncino su carta da scena, 44×151
 (APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/46/54)

Prospetto interno di una delle porte lungo
 il perimetro alla cripta, s.d. [ma novembre 1930],
 foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 39×29 (APIUAV, Torres,
 Torres 4.Giulia-fot/10)



Prospetto e scorcio delle testate degli ambulacri, s.d.
 [ma novembre 1930], foto Giacomelli, Venezia
 foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
 Torres 4.Giulia-fot/10)





Giuseppe Torres

Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Veduta della parte centrale della cripta completata,
s.d. [ma novembre 1930], foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Vedute degli ambulacri a lavori conclusi, s.d.
[ma novembre 1930], foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Pannello decorativo di uno dei piloni della cripta,
s.d. [ma 1930], foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 39×29 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

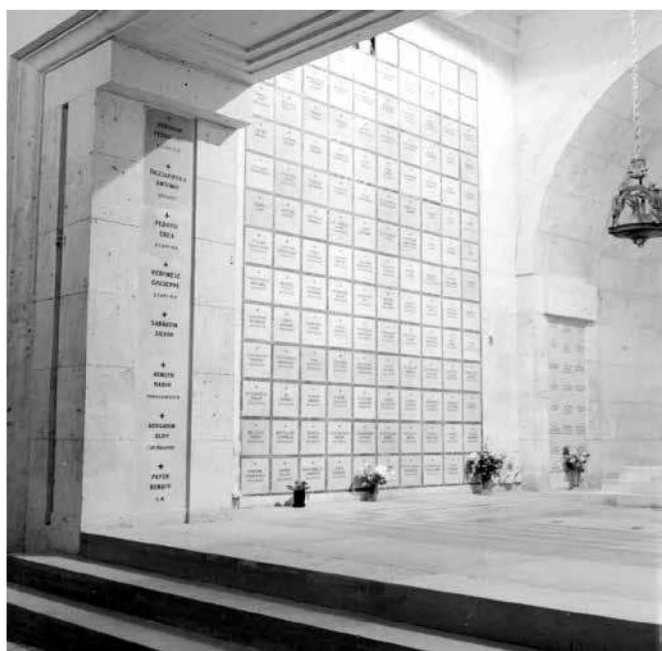
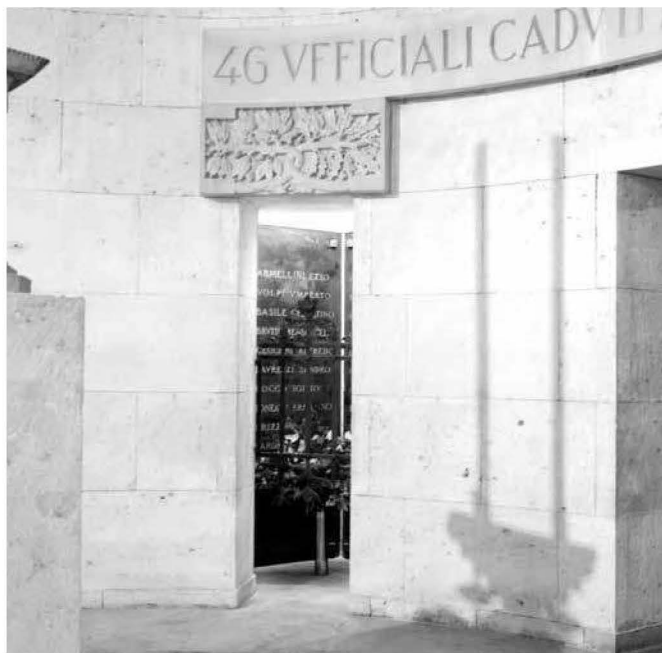


Giuseppe Torres

Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Decorazione per i piloni della cripta, s.d.,
disegno a carboncino su carta da scena, 198×60
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/46/04)

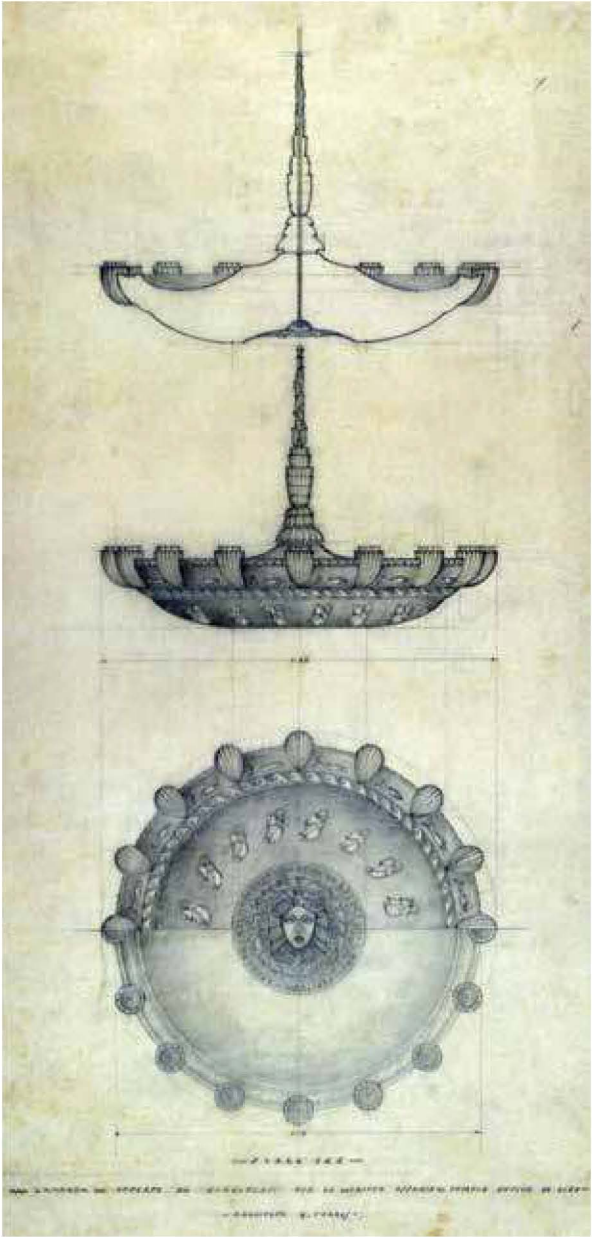
Decorazione per i piloni della cripta, s.d.,
disegno a carboncino su carta da scena, 193×55
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/46/02)



Vedute di scorcio dei loculi per i caduti militari decorati
posti nell'abside maggiore e negli spazi adiacenti, s.d.
[ma 1930], foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Giuseppe Torres
Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Lampada votiva, 1932,
disegno a matita su carta da lucido, 81×39
(APIUAV, Torres, Torres 2.dis/1/059/08/2)

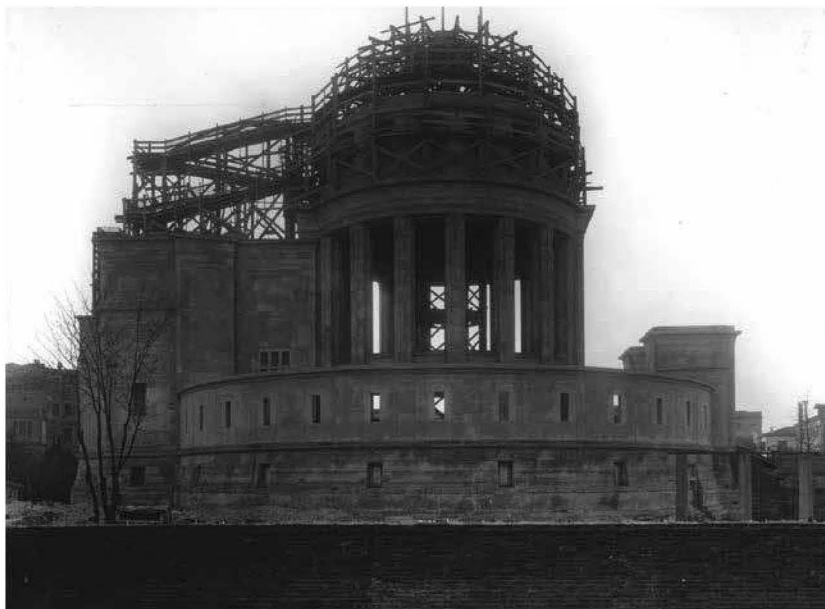




Veduta della cripta, situazione al 1930,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Lampada votiva, s.d. [ma maggio 1932],
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Cantiere del tempio, 31 dicembre 1935,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)



Giuseppe Torres

Tempio votivo del Lido di Venezia, 1918-1935

Costruzione della cupola, 31 dicembre 1936,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

Completamento della cupola, 14 settembre 1937,
foto Giacomelli, Venezia
foto b/n, 29×39 (APIUAV, Torres,
Torres 4.Giulia-fot/10)

GLI EROI IN PIETRA E MARMO



Egidio Girelli

Monumento ai caduti del 14 novembre 1915
in piazza delle Erbe, Verona, 1920, foto di Teresa Cos



Egisto Caldana

Monumento ai caduti di Breganze, 1922,
foto di Teresa Cos



Federico Marzot

Monumento ai caduti di Pedescala, 1922,
foto di Teresa Cos



Ferruccio Chemello

Monumento ossario ai caduti sul Pasubio,
1926-1927, foto di Teresa Cos



Tito Chini, Umberto Bellotto

Decorazioni del monumento ossario ai caduti
sul Pasubio, 1926-1927, foto di Teresa Cos





Felice Nori

Sacrario del Montello, 1931-1935,
foto di Teresa Cos

Ruperlo Banterle

Il militare sorretto da un commilitone,
Casa del Sacrificio dei Mutilati, Verona, 1931-1933,
foto di Teresa Cos



Giuseppe Terragni

Monumento a Roberto Sarfatti, Altopiano di Asiago,
1934-1935, foto di Teresa Cos





Giovanni Raimondi

Sacrario del Pocol, 1934-1935, foto di Teresa Cos





Orfeo Rossato

Sacrario di Asiago, 1935-1938, foto di Teresa Cos





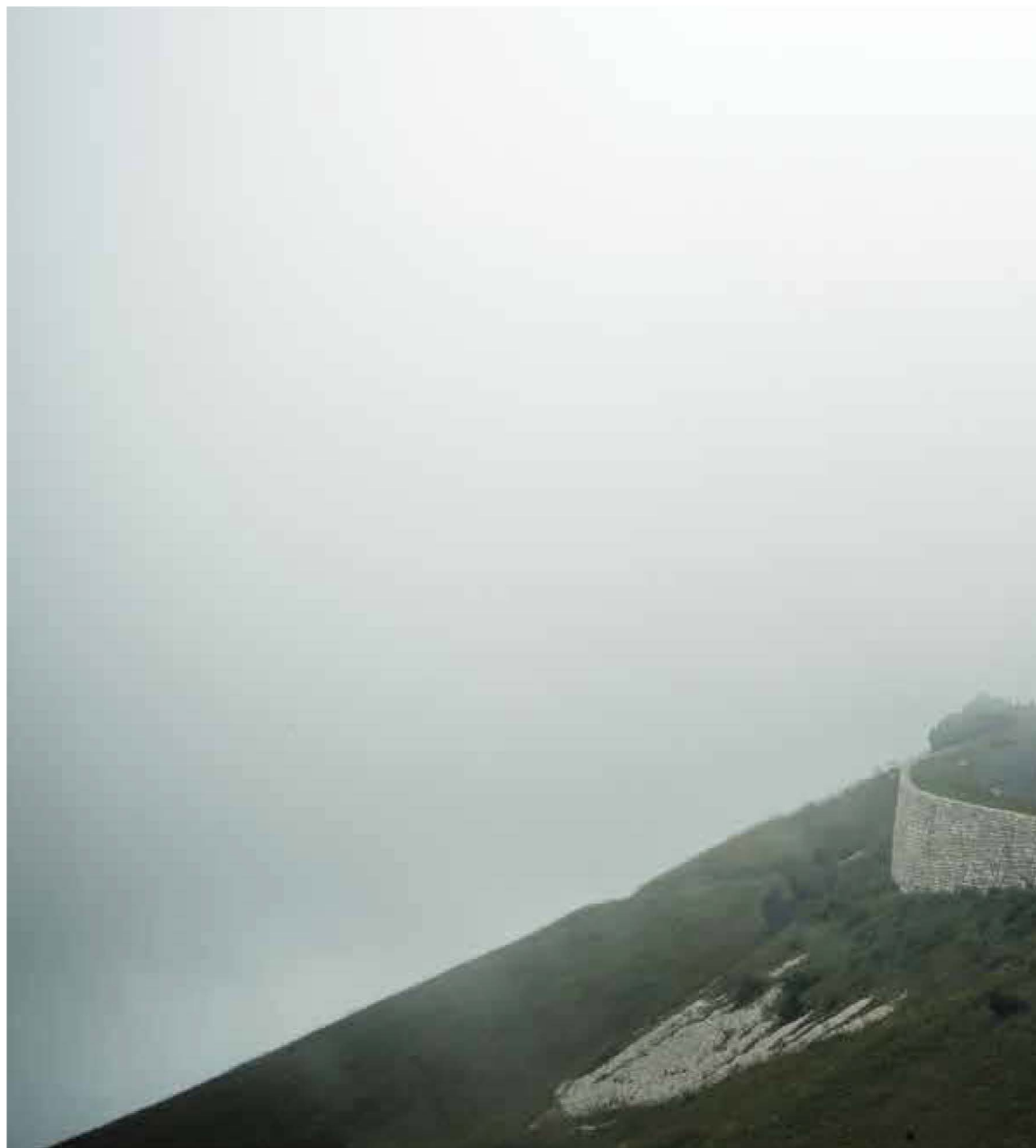


Orfeo Rossato

Sacrario di Asiago, 1935-1938, foto di Teresa Cos

Giovanni Greppi, Giannino Castiglioni

Sacrario di Montegrappa, 1935, foto di Teresa Cos



Giovanni Greppi, Giannino Castiglioni

Sacrario di Montegrappa, 1935, foto di Teresa Cos





Giovanni Greppi, Giannino Castiglioni

Sacrario di Redipuglia, 1935-1938, foto di Teresa Cos



ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI ARCHIVISTICHE

ACS	Archivio Centrale di Stato Roma
ACV	Archivio del Comune di Venezia
APIUAV	Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti Griffini Fondo Fondo Enrico Agostino Griffini Torres Fondo Giuseppe Torres
AUSSME	Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, Roma
CCG	Collezione Carlo Griffini, Milano
CAG	Collezione Alessandra Griffini, Milano

INDICE DEI NOMI

- Agostini Filiberto, 22
 Andreotti Libero, 48
 Angelini Pietro, 49, 99
 Antona-Traversi Giannino, 48, 57, 66
 Antonicelli Temistocle, 49, 96
 Arata Giulio Ulisse, 32, 49
 Audoin Rouzeau Stéphane, 45-46
 Aurea G., 49

 Bairati Eleonora, 51
 Balbi Marco, 24
 Balossini Mario, 47
 Banterle Ruperlo, 155
 Baracca Francesco, 64
 Baravelli Andrea, 24, 45
 Barbantini Nino, 78
 Barilli Renato, 45
 Baroni Eugenio, 10, 31-33, 35-41, 43-44, 49-52, 61, 94, 108-118
 Bartolini Francesco, 68
 Bartolini Luigi, 23
 Basile Ernesto, 48
 Battisti Cesare, 15
 Battisti Simona, 67
 Becker Annette, 46, 52
 Becker Jean-Jacques, 45
 Belli Gemma, 53
 Bellotto Eugenio, 73
 Bellotto Umberto, 153
 Beltrami Giovanni, 29, 38
 Benelli Sem, 49
 Benzoni Andrea, 75
 Bertelli Sergio, 45, 67
 Berti Giampiero, 23
 Bestelmeyer German, 37
 Bianchi Bruna, 78
 Biguzzi Stefano, 22
 Bistolfi Leonardo, 48, 52
 Bittanti Battisti Ernesta, 22, 52
 Boari Adamo, 29, 48
 Boccardi Renzo, 25
 Bodrero Emilio, 20
 Bologna Enzo, 23
 Boni Giuseppe P., 49, 99

 Bordiga Giovanni, 73, 79
 Boschieri Giacomo, 79
 Bossi Maurilio, 52
 Brantzky Franz, 37
 Bricchetto Enrica, 49
 Brice Catherine, 14, 46, 67
 Brunori Lia, 47
 Bucci Vincenzo, 52
 Burns Howard, 53, 66, 80

 Cadeddu Lorenzo, 24, 67
 Cadorna Luigi, 17, 76
 Caldana Egisto, 150
 Calzini Raffaele, 37, 49, 51, 96-99, 102-103
 Cambellotti Duilio, 52
 Canal Claudio, 45, 79
 Cannistraro Philippe V., 52
 Cappellano Filippo, 22
 Carminati Antonio, 49, 97
 Carrà Carlo, 40, 52
 Carraro Martina, 79-80
 Cascella Michele, 52
 Castellano Sissi, 52
 Castiglioni Giannino, 10, 13, 43, 163-166
 Catini Raffaella, 49
 Caviglia Enrico, 41
 Cazzani Alberta, 24, 47
 Cecchelli Carlo, 49
 Cei Ugo, 55-56, 66
 Cenacchi Giovanni, 47
 Cenghiaro Emanuele, 23
 Ceola Mario, 23
 Ceschin Daniele, 23
 Ceva Lucio, 49
 Chemello Ferruccio, 10, 152
 Chini Tito, 153
 Ciapparelli Pierluigi, 49
 Cifariello Filippo, 52
 Cirilli Guido, 10, 31, 35-36, 38-39, 49, 51, 64, 93, 102
 Cittadini Arturo, 50
 Claudio Gattera, 66
 Cobòl Giuseppe, 66

- Comisso Giovanni, 19, 23
 Corà Vittorio, 23
 Corgnati Maurizio, 50
 Costantini Celso, 28, 47, 84
 Costetti Giovanni, 52
 Cozzani Ettore, 39-40
 Cozzi Roberto, 52
 Crescini Giovanni, 49, 97
 Cresti Carlo, 45
 Croce Benedetto, 56, 66
 Cugini Giuseppe, 49

 D'Amico Silvio, 49
 d'Annunzio Gabriele, 10, 23, 35, 50
 D'Aronco Raimondo, 29, 101
 Daffara Silvia, 46
 Damerini Gino, 69
 Dazzi Arturo, 48
 De Angelis Daniela, 46
 De Botoli Lucio, 23
 De Mori Giuseppe, 68
 De Roberto Federico, 25, 45
 De Simone Rosario, 49
 Del Debbio Enrico, 29, 48, 99
 del Negro Piero, 23
 Dellapiana Elena, 46
 Di Maio Letizia, 50
 Diaz Armando, 13, 19, 76
 Dioguardi Saverio, 29, 94
 Dogliani Patrizia, 27, 46, 68
 Douhet Giulio, 45
 Dudovich Marcello, 52

 Fabbricatore Claudia, 49, 102
 Fabi Lucio, 33, 46, 50
 Fanciulli Giuseppe, 49
 Fantina Livio, 23
 Faracovi Giovanni, 13, 27, 46, 57-58, 66, 77-78, 80
 Farinelli Toselli Alessandra, 48
 Fergonzi Flavio, 47, 52, 68
 Filzi Amelia, 52
 Finzi Faust, 73
 Fiore Anna Maria, 46, 53, 66, 69, 80
 Foresti Fabio, 48
 Fossati Paolo, 47, 52, 68
 Franceschini Giovanni, 68
 Franzinelli Mimmo, 52
 Freni Vera, 48
 Fuchs Dominique Charles, 47
 Fussell Paul, 45

 Gallimberti Nino, 80

 Gallone Sandra, 51
 Gasparotto Luigi, 29, 35, 38, 48
 Gentile Emilio, 26, 45, 50, 52, 68
 Ghiringhelli Olga, 48, 100
 Giardino Gaetano, 64
 Gibelli Antonio, 45, 66
 Giolli Raffaello, 34, 50
 Giordano Davide, 79
 Giorgio Cassani Alberto, 49
 Girelli Egidio, 149
 Giuffrè Maria, 44, 53, 68, 79
 Godoli Ezio, 29, 48
 Gottschalk Renata, 47
 Grassini Sarfatti Margherita, 39-40, 49, 51-52, 61, 68
 Greppi Giovanni, 10, 13, 43, 48, 52, 163-166
 Greselin Roberto, 66
 Gresleri Giuliano, 49
 Griffini Alberto, 33, 36, 49, 51
 Griffini Enrico Agostino, 10, 31, 33-37, 44, 48-52, 85-90, 104-106
 Griffini Ernesto, 44
 Grottanelli Cristiano, 45, 67
 Guasco Alberto, 52

 Guicciardi Romualdo, 77
 Guerra Camillo, 29, 100

 Hübschmann Bohumil, 51

 Itrace Fulvio, 47
 Iskra Gastone, 73
 Isnenghi Mario, 12, 14, 22, 27, 45-48, 67-68, 78-79
 Isola Gianni, 46, 68

 Janni Ettore, 11, 14, 41, 52
 Janz Oliver, 24, 67-68

 King Alex, 52
 Klinkhammer Lutz, 24, 67
 Koselleck Reinhart, 67
 Krauss Alfred, 22
 Kuprian Hermann J.W., 24, 66
 Kurz Michael, 37

 La Fontaine Pietro, 76, 80
 Labanca Nicola, 22-24, 46
 Labita Vito, 45, 67
 Lanaro Silvio, 68
 Lancellotti Arturo, 47
 Leed Eric J., 45
 Lenci Giuliano, 23

Leoni Diego, 46, 49, 67
 Limongelli Alessandro, 10, 31-32, 35-38,
 49, 51, 94, 103
 Lisa Bregantin, 22-24, 66-67
 Lorenzetti Carlo, 73
 Lorenzetti Giulio, 75
 Loverre Cesare Alberto, 52, 80
 Lupi Dario, 44, 53, 61-62, 68, 73-74, 79
 Lussu Emilio, 16, 23

Maggiorotti Leone Andrea, 68
 Malaguti Paolo, 23
 Malatesta Anna, 67
 Manacorda Guido, 28, 47, 84
 Mancini Giuseppe, 31-32, 35-36, 38, 49,
 92, 103
 Manfredi Giovanni, 39, 51
 Manfredi Manfredo, 48
 Mangiavacchi Maria, 47
 Mangone Fabio, 44-45, 47-48, 53, 68, 79, 94
 Manin Daniele, 72
 Maraini Antonio, 52
 Marchesoni Patrizia, 46
 Mariani Enrico, 49, 98
 Marsico Francesca, 49, 51
 Martignoni Massimo, 46
 Martinuzzi Paola, 78
 Marussig Guido, 52
 Marzorati Sergio, 52
 Marzot Federico, 151
 Massaretti Pier Giorgio, 49
 Mazzoni Giuseppe, 49, 96
 Mentessi Giuseppe, 52
 Mezzanotte Paolo, 10, 31, 33-37, 50-51,
 85-90, 104-106
 Michelesi Renato, 53
 Mignemi Adolfo, 49
 Minervi Arrigo, 52
 Miniero Alessandro, 45
 Minniti Fortunato, 68
 Molmenti Pompeo, 79
 Mondini Marco, 22-24, 45, 66, 68
 Monelli Paolo, 16, 23
 Mongiat Emiliana, 47
 Monteleone Renato, 45, 67-68
 Morelli Vittorio, 31
 Moretti Gaetano, 48
 Morisi Paola, 48
 Mosse George L., 45, 50, 53
 Mozzato Rocco, 19
 Mozzoni Loretta, 46
 Musatti Cesare, 75
 Mussolini Benito, 13, 41, 43, 50, 55, 61

Nappi Maria Rosaria, 47
 Nebbia Ugo, 78
 Neri Maria Luisa, 48, 99
 Nezzo Marta, 78
 Nicolini Giovanni, 52
 Nicoloso Paolo, 44, 53
 Nomellini Plinio, 52
 Nori Felice, 155

Ojetti Ugo, 34, 41, 45, 49-50, 52, 67
 Olcese Spingardi Caterina, 50

Pace Sergio, 44-45, 53, 68, 79
 Paladini Vincenzo, 48, 57
 Papini Roberto, 32, 36, 49, 52, 92, 94
 Parpagliolo Luigi, 50
 Pederzoli Elvio, 23
 Pennison Christine, 46
 Peretti Alessandra, 46
 Pershing John J., 43
 Petiti di Roreto Carlo, 50
 Piacentini Marcello, 51
 Piccioni Luigi, 53
 Pietropoli Fabrizio, 67
 Pino Enrico, 22
 Pinotti Andrea, 46
 Piretto Gian Piero, 46
 Pisani Daniele, 68, 78
 Pomoni Luciano, 22
 Portinari Stefania, 23, 80
 Pozzato Paolo, 22
 Pozzi Carlo, 48
 Pozzi Enrico, 67
 Pozzi Paride, 29
 Pregnolato Monica, 47, 67-68

Quadrelli Emilio, 48

Raffaelli Enzo, 22
 Raffaelli Sergio, 79
 Raimondi Giovanni, 158
 Rebesco Francesco, 60
 Refice Claudia, 50
 Regonelli Silvia, 46
 Resca Maria, 48
 Ridolfi Maurizio, 46
 Rigon Claudio, 22, 24
 Rigoni Chiara, 47, 68
 Rigoni Stern Mario, 18, 56, 66
 Rigotti Annibale, 29
 Rigotti Giorgiomaria, 48
 Riva Daniele, 51
 Roberto Maria Teresa, 47, 52, 68

- RoCHAT Giorgio, 22, 48
 Rosadi Giovanni, 50
 Rossato Orfeo, 160-163
 Rossini Giorgio, 50
 Rosso Michela, 53, 79

 Sabbioni Umberto, 49, 97
 Sacerdoti Nino, 48, 52
 Salvestrini Giovanni, 49, 98
 Samadelli Donata, 67
 Sandonà Mario, 51
 Santini Mario, 75, 79
 Santini Stefano, 46
 Saponi Francesco, 37, 51
 Sarasini Pino, 45, 67-68
 Sarfatti Cesare, 51
 Sarfatti Margherita, *si veda* Grassini
 Sarfatti Margherita
 Sarfatti Roberto, 51, 64
 Satori Arnaldo, 47
 Sartorio Aristide, 52
 Sauro Nazario, 52
 Savorra Massimiliano, 45, 50-51, 53, 68
 Sborgi Franco, 50
 Scardino Lucio, 48
 Schmitz Bruno, 37
 Schnapp Jeffrey T., 52, 68
 Sciascia Leonardo, 55
 Scolè Pierluigi, 22-23
 Secchi Luigi, 48
 Selvafolta Ornella, 45, 53, 68, 79
 Setti Fulgenzio, 79
 Simone Giulia, 22
 Solitro Guido, 23
 Solmi Franco, 45
 Sommella Grossi Marina, 51
 Sondhaus Lawrence, 45
 Spiazzi Anna Maria, 47, 67-68
 Stacchini Ulisse, 48
 Strappa Giuseppe, 49
 Stringa Nico, 23, 80
 Stuparich Carlo, 16, 21
 Stuparich Giani, 16, 21, 23-24
 Sullivan Brian R., 53

 Tanti Giovanna, 46
 Terragni Giuseppe, 51, 64, 156
 Thaon di Revel Luigi, 76
 Thompson Mark, 45
 Tobia Bruno, 12, 14, 45-46, 67-68
 Todero Fabio, 24
 Tognasso Augusto, 67
 Tonetto Agostino, 22

 Torres Duilio, 29, 48
 Torres Giuseppe, 10, 48, 77-78, 80, 123-146
 Trentacoste Domenico, 48
 Trevisan Giorgio, 46
 Tridenti Carlo, 32, 37, 49, 51
 Tubaro Giovanni, 80

 Überegger Oswald, 24, 66

 Varlonga Antonio, 49, 94
 Varnier Carla, 48
 Vianelli Mario 47
 Vidotto Vittorio, 14, 46, 67-68
 Vigni Laura, 47
 Villani Rodolfo, 28

 Wildt Adolfo, 52
 Winter Jay, 46-47, 67
 Woolf Stuart, 78

 Zadra Camillo, 46, 49, 94
 Zagnoni Stefano, 47, 49, 52
 Zanella Francesca, 47
 Zanetti Pier Giovanni, 23
 Zava Silvia, 23, 80
 Zoccoletti Riccardo, 50
 Zordan Simeone, 23
 Zucconi Guido, 44, 49, 53, 66, 79, 102

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.

Martina Carraro si è laureata all'Università Iuav di Venezia, dove svolge attività di collaborazione alla didattica. È dottore di ricerca e, in qualità di assegnista di ricerca, è attualmente impegnata nel riordino della collezione di disegni e documenti dell'architetto Pietro Nobile conservata al Castello di Miramare a Trieste. Si occupa da tempo di archivi di architettura e di storia dell'architettura tra Ottocento e Novecento. Come membro del gruppo di lavoro, ha partecipato alla ricerca *Progettare la memoria. Architettura e monumento in Italia tra secondo Settecento e primo Novecento* (MIUR/PRIN 2004-2006). Ha pubblicato saggi in opere collettanee e ha curato con Guido Zucconi il volume *Officina Iuav, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia* (Venezia, Marsilio, 2011) e con Riccardo Domenichini il volume *Architettura, paesaggio, fotografia. Studi sull'archivio di Edoardo Gellner* (Padova, Il Poligrafo, i.c.s.) che chiude i lavori di ordinamento e inventariazione dell'archivio dell'architetto, conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia.

Massimiliano Savorra è professore associato di Storia dell'architettura presso l'Università del Molise; in precedenza ha insegnato al Politecnico di Milano, all'Università di Napoli Federico II, all'Università Iuav di Venezia e all'Università di Trento. Da anni si occupa del tema dei monumenti. Oltre a numerosi saggi editi in opere collettanee e a studi apparsi in atti di convegni e su riviste specializzate, ha pubblicato i volumi: *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città* (Napoli, Electa, 2000); *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura* (Napoli, Electa, 2002, con Fabio Mangone e Maria Luisa Scalvini); *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti 1848-1854* (Il Poligrafo, Padova, 2003); *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano* (Milano, Electa, 2008); *La forma e la struttura. Félix Candela, gli scritti* (Milano, Electa, 2013); *Carlo Sada 1849-1924. Committenti, architetture e città nella Sicilia orientale* (Palermo, Torri del Vento, 2014).

ISBN 978-88-89281-10-9



9 788889 281109